Shakespeare.

Vierter Band.

Shakespeare.

Von

G. G. Gervinus.

Vierter Band.

Leipzig,
Verlag von Wilhelm Engelmann.
1850.

Vorwort.

Ich habe dem hier erscheinenden letzten Bande dieses Werkes nichts von Bedeutung zuzufügen. Hoffentlich ist er in besserer Sammlung niedergeschrieben worden, als der dritte, der mitten in den Zerstreuungen und Stürmen des Jahres 1849 abgefaßt ward. Dieß wird die Ursache sein, warum sich einige nicht unbedeutende Zerstreuungsfehler eingeschlichen haben. Einer ist durch einen nachversandten Carton alsbald verbessert worden; ein anderer blieb auf p. 339 stehen. Richard begehrt sein Pferd in der Schlacht bei Bosworth nicht, wie es dort heißt, zur Flucht, sondern zur Fortsetzung des Kampfs. An dem Sinne des dort Gesagten ändert indessen dieser Irrthum nichts wesentliches.

Diese Würdigung des britischen Dichters ist im Grunde eine nothwendige Ergänzung meiner Geschichte der deutschen Dichtung. Denn Shakespeare ist nach Verbreitung und Wirkung, fast mehr als irgend Einer unserer

gebornen deutschen Dichter, ein deutscher Dichter geworden. Dann aber wurde, ganz abgesehen von dieser Bedeutung Shakespeare's für unsere poetische Cultur, jenes Werk über unsere deutsche Dichtung von mir entworfen, indem ich unverrückt das Auge auf die höchsten Ziele aller poetischen Kunst, und darunter auf Shakespeare's Werke, gerichtet hielt. Dieß machte die Urtheile streng, weil sich diesem Höchsten gegenüber die theilweise Unbefriedigung auch vor den ersten Leistungen unserer ersten heimischen Dichter nicht ganz verbergen ließ. Vielleicht versöhnt sich nun mancher eher mit den Urtheilen dort, nachdem ihm hier der Maasstab deutlicher gemacht ist, mit dem gemessen ward. Vielleicht lernt man nun auch aus dem durchgreifenden Unterschiede der beiden Werke besser den Unterschied zwischen geschichtlicher und ästhetischer Besprechung und Beurtheilung dichterischer Erzeugnisse. Vielleicht endlich überzeugt man sich nun eher als vorher, daß der kalte historische Darsteller doch auch an sich und von Natur eine angeborene und ächte Freude habe an dichterischen Bestrebungen und Wettkämpfen, und daß das ein Speerfreund von Haus aus sein müsse, der sich so ganz darin gefiel, dem „Speererschütterer" seine Rüstung abzunehmen und in ihrem ächten ursprünglichen Glanze zu zeigen.

Heidelberg, im Februar 1850.

Gervinus.

Inhalt.

Seite

Troilus und Cressida 1
Julius Cäsar 36
Antonius und Cleopatra 78
Coriolanus 122
Timon von Athen 164
Der Sturm 197
Das Wintermährchen 224
Shakespeare. Charakteristik 254
Sein Schönheitssinn 257
Seine angebliche Regellosigkeit 271
Sein Kunstideal 310
Sein Zeitalter 341
Sittlicher Geist in seinen Werken 360
Dramatische Gattungen 372
Grundzüge seiner sittlichen Anschauung 397

Troilus und Cressida.

In den zuletzt besprochenen Trauerspielen haben wir Shakespeare's Genius auf seiner Höhe gesehen. Wenn wir in unsern einleitenden Worten Shakespeare als Tragiker in der neueren Zeit auf die Stelle rückten, wo Homer als Epiker im Alterthum stand, so glauben wir diese höchste Anerkennung, außer durch die ganze geschichtliche Stellung Shakespeares zu der neueren dramatischen Dichtung, durch die Größe eben dieser Werke gerechtfertigt, wir glauben durch unsere Schätzung derselben gezeigt zu haben, wie diese Anerkennung zu verstehen, daß sie nicht als eine bloße Redensart zu verstehen sei. Indem Shakespeare in diesen Stücken zurückzeigt auf eine Menschheit, wo die Leidenschaft noch nicht von Bildung und Verbildung abgenutzt ist, hat er der Tragödie, ihrem ideenhaltigen Charakter zum Trotz, etwas von der Naivetät und ursprünglichen Natur gegeben, die das wesentliche Eigenthum des unbewußt entspringenden Volksepos ist; indem

er seine Stoffe aus allen Zeiten und Oertlichkeiten der Geschichte herholte, und jedem, so viel an ihm war, seine Natur und seinen Charakter erhielt, hat er mit jener ersteren Leistung eine zweite verbunden, die jenem Epos gänzlich versagt ist; indem er seine Entwürfe immer höher steigerte, weiter ausdehnte, tiefer begründete, hat er das dichterische Gefäß der Tragödie so erweitert, daß es dieser Gattung zuerst durch ihn möglich wurde, auch vor dem reichhaltigsten Gegenstande nicht zurückweichen zu dürfen, zu dessen Bezwingung man sonst den breiten Raum des Epos für unerläßlich gehalten hätte. In diesem Sinne hätte Shakespeare, wenn er geschichtlich das Verhältniß seiner neuen Tragödie zu dem alten Epos so wie wir hätte übersehen können, sich selbst neben dem Dichtervater fühlen dürfen, mit dem wir ihn vergleichend zusammen stellten.

Es wäre nun nicht unmöglich, daß Shakespeare's Selbstgefühl ihn in der That gekitzelt hätte, sich in einem seiner Werke gradezu neben Homer zu stellen, und zwar in dem er sich ihm entgegenstellte. Homers Iliade wurde von 1598 ab durch Chapman übersetzt und in einzelnen Abtheilungen veröffentlicht. Wir haben dieser Arbeit schon gelegentlich rühmend gedacht. In Bezug auf treuen Anschluß an das Original konnte sie für die damalige Zeit fast dasselbe bedeuten, was für uns die Voßische Uebersetzung war. Mit ähnlicher unbedingter Liebe und Hingebung wie Voß hob Chapman damals, der allgemeinen Ansicht zuwider, den griechischen Barden hoch über alle

Dichter empor, von dem er gegen den alten Satz behauptete, daß er niemals schlafe, daß er ganz harmonisch und übereinstimmend sei, daß er ein mit Tadel versetztes Lob nicht verdiene und nicht vertrage. Der Ruhm des Homer ging selbst unserm Göthe in seiner Jugend nicht ein, da er von der leichteren Lectüre Virgils verwöhnt und eingenommen war; sollte ein solcher Preis nicht auch Shakespeare gestoßen haben, dem Chapman's Uebersetzung wohl so wenig unbekannt bleiben konnte, wie Voß unserm Göthe und Schiller? Verdrängen aber konnte der übersetzte Homer bei Shakespeare das Virgilische Ideal nicht so leicht, wie bei unsern großen Dichtern, weder durch die formellen Vorzüge, noch durch den materiellen Inhalt seiner Gedichte. Denn es war auch einem so treuen Uebersetzer wie Chapman, schon nach der Natur der englischen Sprache, nicht gegeben, die genaue Form des griechischen Epikers beizubehalten; es war jenem Zeitalter nicht gegeben, die große Einfalt der Homerischen Gedichte so empfänglich aufzunehmen wie wir. Selbst ein Chapman glaubte dem alten Dichter, wenn auch selten doch zuweilen, durch Einschaltung einer Phrase oder eines Conceptes nachhelfen und seine naiven Bilder hier und da mit der Absicht der Ironie vertheidigen zu müssen, die Homer fremd war. Die Natur der Dichtung also, die Form der Uebertragung, der Charakter der englischen Sprache selbst gestattete Chapman nicht die siegreiche Wirksamkeit unserer Voßischen Uebersetzung; noch mehr aber war der Stoff ein Hinderniß,

daß Homer damals, selbst bei einem Shakespeare, die ehrfurchtgebietende Wirkung hätte machen können, die er bei unsern Poeten machte. Unsere deutschen Sympathien werden uns, der Naturart der Völker angemessen, immer mehr zu griechischer Cultur und Kunst hinneigen als zur römischen, in England ist dieß noch und war es damals umgekehrt. Damals lehrte man das Volk auf der Bühne den Ursprung der Britten aus trojanischem Blute; das nahm man gläubig auf, in der Zeit, wo man kritischer Zweifel noch wenig achtete; dem Dichter selbst, der die Unwahrheit seiner Fiction kennen mochte, schmeichelte die Vorstellung von der gemeinsamen Herleitung der Britten und der Römer aus der Einen trojanischen Quelle, jener beiden Völker, deren Geschichte und Staatsbildung so viel schlagende Aehnlichkeit haben. Shakespeare selbst, wenn es auch die Form der Homerischen Gedichte über ihn hätte gewinnen können, würde ihrem Stoffe nach immer gereizt gewesen sein, Parthei dagegen zu nehmen; wir haben es vielfach angegeben, wie von früh auf der Virgilische Standpunct in der Trojanersage der seinige war und wie tief die trojanischen Sympathien in ihm eingewurzelt lagen. Dächte man sich, daß die Erscheinung des Homer ihn damals zu irgend einer dichterischen, vielleicht gar nebenbuhlerischen Arbeit angeregt hätte, — und dieß wäre so natürlich gewesen, wie daß unser Goethe sich Homer gegenüber zu epischen Wagstücken angespornt fühlte, — so würde er nicht so sehr wie Goethe versucht gewesen sein,

sich neben ihn, sondern eher, sich ihm gegenüber zu stellen. Und man mag wohl glauben, daß dieß in Troilus und Cressida wirklich seine Absicht war.

Dieß streng zu beweisen, ist allerdings nicht möglich. Man könnte sogar darüber streiten, ob Shakespeare den Chapman überhaupt gekannt habe. Gleichwohl wird uns die Summe unserer ganzen Betrachtung jener Vermuthung sehr geneigt machen, obwohl wir vorsichtig nicht wagen wollen, sie für etwas mehr als eine Vermuthung auszugeben.

Shakespeare's Troilus ist 1609 gedruckt worden, noch ehe er aufgeführt war; dieß allein ist wohl Beweis genug, daß er nicht viel früher geschrieben ist. Ein älteres Stück über Troilus und Cressida, das von Chettle und Dekker um 1599 für die Spieler des Grafen von Nottingham geschrieben war, ist verloren; im Jahr 1602 brachte auch der Globe ein Concurrenzstück unter diesem Titel, und wahrscheinlich hat Shakespeare diese Arbeit zu seinem Lustspiele benutzt. Der Gegenstand war in jenem muthwilligen Zeitalter, dieß sieht man schon aus diesen Bühnenproducten, sehr beliebt. Man weiß von drei Balladen, die im 16. Jahrhundert diesen Stoff behandelten, von denen Eine erhalten und von Halliwell mitgetheilt worden ist. Die gemeinsame Quelle aller dieser Gedichte und Schauspiele ist Chaucer's Troilus und Cressida, ein Gedicht in siebenzeiligen Stanzen und eine der popularsten Erzählungen in England bis zu Elisabeths Zeiten. Die Treue des Troi-

lus, die Untreue der Cressida scheinen nach Chaucer's Andeutung bereits zu seiner Zeit sprüchwörtlich gewesen zu sein, und der Name des Pandarus hat sogar in der englischen Sprache volle Einbürgerung für die Bezeichnung eines Kupplers gefunden. Chaucer fand die allgemeinen Umrisse seiner Geschichte in den alten Trojaromanen; er beruft sich aber als auf seine Quelle auf ein lateinisches Original von einem Lollius; welche Bewandtniß es damit hat, weiß man nicht; desto sicherer ist, daß der Filostrato des Boccaz auf seine Ausführung eingewirkt hat. Ganz in der Manier der italienischen poetischen Erzählung führt das Chaucer'sche Gedicht die einfache Geschichte von Troilus' Liebe durch fünf lange Gesänge hindurch, in einer Mitte von ernstem Pathos und naivem Humor, so daß man kaum zu sagen weiß, ob er seine „kleine Tragödie" im Scherz oder im Ernste meint. Troilus erscheint hier anfangs als ein Verächter des Amor und wirft dann eine überschwengliche Liebe auf Cressida, die bei Chaucer eine ehrsame, tugendhafte Wittwe ist, deren Name unter dem Volk wie heilig gehalten wird; zwischen beiden macht Pandarus den Zwischenträger, geschickt, geschäftig, neckisch, sehr im Charakter des Kupplers, wiewohl das Gedicht (man zweifelt auch hier, ob im Ernst oder in Ironie) den Troilus feierlich versichern läßt, daß er des Oheims Dienste nicht anders als Güte, Mitleid, Freundschaft benenne. Wie Cressida Troja und gleich darauf Troilus verläßt, so scheint dieß für Chaucer mehr ein Thema des Schmerzes,

als des Muthwillens zu sein; er sucht ihre Untreue mit ihrer Hülflosigkeit, mit der Gefahr, der Troja ausgesetzt war, zu entschuldigen; er sagt, er möge sie nicht weiter schelten, da ihr Name ohnehin so weit kund sei, daß es für ihre Schuld genug der Buße wäre.

Hätte Shakespeare diesen Stoff, wie Chaucer that, um seiner selbst willen behandeln wollen, so hatte er die Wahl, die verschwendete Treue in Troilus tragisch zu schildern, oder die Sache ins Komische zu ziehen, den Tod des Helden, der bei Chaucer durch Achill fällt, wegzulassen, sein dummtreues Vertrauen zum Mittelpunkt seines Charakters zu machen, die Cressida von vorn herein so zu zeichnen, daß er nicht wie Chaucer über ihre plötzliche Untreue, oder vielmehr über seine eigne dürftige Charakteristik, sich selbst verwundern mußte, und Beider Verhältniß auf die flache und gekünstelte Verkuppelung durch Pandarus aufzubauen. Shakespeare hat den Gegenstand in seinem Stücke von dieser komischen Seite gefaßt und hat in seiner überlegenen Weise dem Verhältnisse den Stempel einer großen Seelenkunde aufgedrückt, der ihm bei Chaucer gänzlich fehlt. Der Vermittler des Bundes steht hier, bestimmter als bei Chaucer, wie ein geübter Meister des Handwerks da. Selbst nichtig und darum für andre gern geschäftig, höflich und kriechend, albern wie ein Familienangehöriger des Polonius, neugierig, plauderhaft, in Zweideutigkeiten geübt, an Lügen, Aufschneiden, Falschschwören gewöhnt, versteht er sich vortrefflich darauf, bald

mit Lob, bald mit Eifersucht die Leidenschaft zu wecken und zu hetzen, das Feuer zu schüren auch wo es schon hell genug brannte, den Tollen toller, die Lüsternen lüsterner zu machen. Der verschmitzten Dirne thut er zu viel, ihr ist er zu laut dienstfertig, dem ungeduldigen Troilus kann er nicht genug thun. Diesem Dreiundzwanzigjährigen im ersten Pflaume hat Shakespeare die phantastische Frühliebe der Pubertätszeit geliehen, in der sich die heftige Sinnlichkeit und der Schwindel der Lust unter geistiger Ueberschwenglichkeit und romantischer Thatvermessenheit verbirgt. Er idealisirt nicht nur die Schönheit seiner Auserkornen, sondern auch ihre Sitte; er will den Tod darauf herausfordern, daß in ihrem Herzen kein Makel sei, und er findet die ködernde Kokette starrköpfig keusch gegen alle Bewerbung; er idealisirt sich sogar den aufdringlichen Kuppler als einen Eigensinnigen, der erst zum Werben geworben werden müsse. Er braucht in seiner Wahl keinerlei Prüfung und Ueberlegung; auch in viel ernsteren Dingen spottet er jugendlich jeder vernünftigen Erwägung. Das beste Gemüth, ein ehrlicher Gradaus, nennt er sich selbst, wie er ist: bethörter als die Einfalt, ungeschickt wie ungeübte Kindheit. Von Herz und Hand gleich offen und frei, gibt er was er hat und zeigt er was er denkt. Er fischt nicht wie Andre nach großer Meinung; in seiner Liebe mit einer ewigen und festen Seele auszuhalten, ein Musterbild, ein Sprüchwort der Treue zu sein, das ist sein Ehrgeiz; die Moral von all seinem Witz ist: treu und ehrlich; das soll

sein Ruhm sein; das ist, wie er Alles zusammen fassend selber sagt, sein Laster! Diesem braven Jungen führt nun Pandarus die durchtriebene Dirne zu, die auf den Moment zu durchschauen ein schlauer Ulysses nöthig ist. Dieser sieht ihr rasch ab, wofür der arme Troilus nie den Blick gehabt hätte: die Sprache in ihren Augen, Wangen, Lippen, in ihrem Gang, den Ausdruck ihrer Begehrlichkeit in jedem Gelenk, ihr Entgegenkommen, ihre glatte Zunge, das Buch ihrer Gedanken, das jedem kitzlichen Leser aufgeschlagen ist, nur dem guten Troilus nicht, der auch nicht in die Schule gegangen ist, in der Shakespeare jene schwarze Schönheit seiner Sonette kennen gelernt hatte, in der er eine Schilderung wie diese Cressida so kenntnißreich zu entwerfen lernte. Der Dichter hat gesucht den Leser im Anfang, wie einen ehrlichen Troilus, irre zu machen, oder unsicher zu halten, obwohl der Scharfsichtige nicht lange getäuscht werden wird. Cressida erscheint zuerst bei ihrem Oheim mit leichtem nicht unebenem Witz, aber ohne Tiefe, gewandt in Zweideutigkeiten, unfein in ihren Reden. Sie verräth uns gleich anfangs, daß sie zu Troilus' Lobe mehr zu sagen weiß, als Pandarus, daß sie aber beide hinhält, um sie methodisch desto mehr anzuziehen, weil sie weiß, daß die Männer das Unerreichte höher schätzen, als es werth ist. Da sie mit Troilus zusammenkommt, so hält sie auch jetzt in der Praxis, wie vorher in der Theorie, mit Geständnissen und Zugeständnissen zurück und tritt damit vor, abwechselnd in diesem

System des buhlerischen Reizes, obgleich sie nicht als eine Buhlerin von Gewerbe, sondern nur von Natur erscheinen soll, als die Beute der ersten, wie nachher der zweiten Gelegenheit, bei der daher der Gelegenheitsmacher so leichtes Spiel hat. Sie war längst gewonnen, sagt sie Troilus, gesteht ihm aber, daß es ihr nicht leicht geworden, gewonnen zu scheinen! Sie habe zurückgehalten, obgleich sie den Weibern das Vorrecht gewünscht habe, selbst werben zu dürfen! Sie bekennt, daß sie ihn liebt, aber doch nicht so, daß sie es nicht noch meistern könnte! Und doch sei dieß eine Lüge, da ihre Gedanken wie zügellose Kinder zu eigensinnig für die Mutter geworden seien! So gaukelt sie ihn hin und her und legt in jede Gewährung einen Stachel; sie heißt ihn in einem zweideutigen Worte sie zu küssen, und verredet, so sei es nicht gemeint gewesen. Mit diesem selben Spiele hält sie später auch den Diomedes hin, verspricht, zieht zurück, gibt ihm Troilus' Schleife, nimmt sie wieder, Alles um wie ein Wetzstein zu schärfen; Diomedes verbittet sich als ein Kundiger diese Künste und Späße und kommt auch so zum Ziele. Bei Troilus sind sie angewandter, obwohl überflüssig. Bei ihm gewinnt sie es schon ganz mit ihrem verdächtigen Auffahren darüber, daß er ihre Treue beschwört; was das Zeichen eines schlechten Bewußtseins ist, gilt ihm für zarte Verletzlichkeit. Sie entzückt ihn, wenn sie ihn versichert, sich mit ihm in Einfalt messen zu wollen. Sie verschwört sich auch, ihm treu zu sein unabläßig, aber sie thut es mit

zweideutig-ominösen Worten (die in der deutschen Uebersetzung stumpf verloren gehen): Zeit, Gewalt, Tod möchten ihr Aeußerstes an ihr thun, der starke Bau ihrer Liebe sei wie das Centrum der Erde, das Alles an sich ziehe! Grade mit einem so verdächtigen Ausspruche feiert Pandarus die eingeborene Treue des ganzen Geschlechts ihrer Familie: sie seien Kletten, die festhingen, wohin man sie würfe, d. h. an Einem wie an dem Anderen.

Aus dieser humoristischen Behandlung rechtfertigt sich, was wir sagten: Shakespeare hat die Liebesgeschichte von Troilus und Cressida von der komischen Seite gefaßt. Aber er hat sie darum nicht um ihrer selbst willen behandelt. Er hat sie zunächst, wie Thersites (V, 4.) in dem Stücke selbst bemerkt, mit einer zweiten Handlung, mit dem stolzen Stillliegen des Achill und Ajax in Verbindung gebracht, und diese zweite Handlung hat es an Wichtigkeit, an Ausdehnung, an Nachdruck der Behandlung dermaßen über die Geschichte von Troilus gewonnen, daß diese nur als eine Episode dagegen erscheint. Jedermann wird den Prolog, der die Kriegsscene von Troja als das Argument des Stückes nennt, bezeichnender für dessen Inhalt erkennen, als den Epilog, den Pandarus spricht, der sich mit seiner Lection über die Kuppelei nur auf Troilus und Cressida zurückbezieht, und den daher Steevens für die müßige Zugabe eines Schauspielers hielt. Selbst aber wenn man von diesem zweiten Theile des Stückes ganz absehen wollte, so würde man der Behandlung der

Fabel von Troilus selber abmerken, daß es nicht um sie an sich selber galt. Es ist ganz auffallend, wird aber von jedem Leser zugegeben werden, daß dieses Stück durchaus keine ächte Gemüthswirkung macht. Für irgend einen Charakter Theilnahme und Wärme, für irgend eine Situation Vorliebe, für irgend ein Leiden Mitleid, für ein Gelingen Mitfreude zu empfinden, wird Niemanden so leicht bei der Lesung dieses Stückes glücken; selbst nicht in dem Verhältnisse zwischen Troilus und Cressida, das mehr als aller andere Inhalt des Stückes zu dem Herzen spricht. Das Lüsterne will nicht reizen, das Elegische will nicht rühren; der Charakter des Troilus, in andere Umgebung gebracht, würde ganz wie er ist unser Interesse vielfach fesseln; und fast kann man bedauern, daß eine so meisterlich angelegte Gestalt nicht anders, eben mehr in der Absicht verwendet ist, durch und für sich selbst zu interessiren; aber in dieser Verbindung ist dieß nicht möglich. Sein Abschied von Cressida, in der ächtesten Sprache der Empfindung gehalten, würde uns zur äußersten Rührung hinreißen, sobald wir ihn losgetrennt von dem übrigen Inhalte denken; hier aber wo überall im Hintergrunde eine versteckte Absicht lauert, wagt man nicht, sich dem psychischen Eindrucke hinzugeben. Man fühlt eben eine weitere Beziehung auch in dieser Materialität, in der hier die gemeine Seite der Liebe in feiner Parodie ihrer ideellen Natur behandelt ist; man fühlt eine entferntere Absicht, und dieß läßt eine unmittelbare Wirkung der Sache an sich nicht aufkommen.

Der Verstand ist einmal herausgefordert, dieß fernere Ziel unserer Komödie zu suchen, und die Theilnahme des Gemüths erkaltet. Wie bei Aristophanes die Handlung nicht auf Bewegungen der Seele, sondern auf Einsichten des Verstandes abzielt, und die Personen demgemäß mehr als Symbole den Geist, denn als Menschen unseres Fleisches und Blutes das Herz beschäftigen, so ist es auch hier. Das Lustspiel ist zur Parodie, man zweifelt ob nicht zur Satyre geworden, und es verräth insofern eine Anlage, sich über die früheren Scherzspiele des Dichters in einer ähnlichen Weise emporzuheben, wie die letzten Trauerspiele über die früheren hervorragen. Die Herausgeber der ersten Ausgabe (von 1609) schienen einen solchen höheren Werth dieses Stückes andeuten zu wollen. In einer vorgesetzten Anrede an den Leser, die sich nur in einigen vor der Aufführung des Stücks ausgegebenen Exemplaren befindet, sagen sie zwar von allen Lustspielen Shakespeare's ein großes Lob; vor allen aber wird grade dieses Stück als vorragend an Witz und innerem Werthe bezeichnet. Es verdiene so viel Anstrengung, wie die beste Komödie von Terenz und Plautus. Und glaubt nur, wird prophetisch hinzugefügt, wenn der Dichter einmal nicht mehr ist und seine Komödien nicht mehr käuflich sind, so wird man sich um sie reißen und eine neue englische Inquisition aufstellen.

Der Zweck dieses dramatischen Schwankes war eine Parodie der „Krone aller Heldensagen", der trojanischen

Mythe; darüber scheint jetzt Jedermann einig. Die Frage ist aber, gegen welche Ueberlieferung kehrt sich diese parodische Darstellung, gegen Homer oder gegen die mittelalterigen Travestien, die die Sage vom trojanischen Standpunkte aus behandelten? Shakespeare hatte das, was von diesen letztern nach England gelangt war, unbestritten in der Hand: den Lydgate (history, sege and destruccyon of Troye 1513), eine freie, gereimte Uebersetzung des bekannten Guido von Colonna, und mehr als diesen Caxtons Uebersetzung der recueil des histoires de Troyes von dem Kaplan Philipps von Burgund, Raoul le Fevre, (1471 und später), die sehr verbreitet und noch im 18. Jahrhundert popular in England war. Aus diesen romantisirten Geschichten von Troja hat Shakespeare seine Bezeichnung der Oertlichkeiten hergenommen, die Benennung der Thore im Prolog, die Uebertragung des Namens Ilium auf Priamus' Burg u. a. Dorther hat er die Personen des Margarelon und des Bogenschützen oder Centauren (V, 5.); dorther das Verhältniß zwischen Achill und Polyrena, die verwandtschaftliche Beziehung zwischen Ajax und den Troern, die Bezeichnung des Calchas als eines troischen Ueberläufers, die auch Chaucer schon hat; die Umstände von Hektors Tod sind hier von Troilus erzählt und von Shakespeare auf Hektor nur übertragen. Die Travestie des Heroenthums der alten Welt in das Ritterthum der mittleren Zeiten, von der sich noch Pope, und bei uns Bürger selbst in ihrer Uebersetzung des Homer nicht ganz frei

machen konnten, lag in diesen Quellen vor, und Shakespeare nahm sie in sein Lustspiel herüber. Wegen des Anschlusses an diese Behandlungsweise war Coleridge halb geneigt zu glauben, daß Shakespeare's Hauptabsicht gewesen sei, die heidnischen Heroen in die eben so rohen, aber mehr intellectuell-tapfern Ritter der christlichen Zeit, die anmuthigen Umrisse Homers in das Fleisch und Blut des romantischen Drama's umzubilden, ein großes Geschichtsstück in dem derberen Style Albrecht Dürers zu geben. Schlegel redete uns dabei die Angst aus, als ob Shakespeare einen Frevel an dem ehrwürdigen Homer habe begehen wollen; nicht die Ilias habe er vor Augen gehabt, sondern eben nur jene volksthümlichen Ritterromane vom trojanischen Kriege, die von Dares Phrygius ausgegangen sind.

Man könnte aber füglich zweifeln, ob das, was Coleridge zum Zweck dieses Stückes machte, nicht vielmehr blos ein Mittel gewesen sei grade zu dem Zwecke, den Schlegel in Abrede stellt, an Homer, wenn nicht einen Frevel, so doch einen Muthwillen auszuüben. Schlegels Worte wörtlich genommen, ist es nicht wohl zu leugnen, daß Shakespeare den Homer selbst vor Augen gehabt, d. h. benutzt habe, so gut wie den Caxton. Es ist auffallend, daß Shakespeare gleichmäßig allen seinen Quellen gegenüber in diesem Stücke jeden engeren Anschluß vermieden hat. In Worten und Reden findet sich kaum Eine deutliche Reminiscenz weder an Homer, noch an die Tro-

jabücher, noch an den so bequem zugerichteten Chaucer. Nur die Berathung der Troer über die Rückgabe der Helena erinnert in den Hauptzügen an ein ähnliches „Parlament" bei Carton, und Pandarus' Neckereien (IV, 2). von weitem an eine analoge Stelle bei Chaucer. Sonst sind alle bedeutenderen Handlungen nicht streng nach einer Quelle durchgeführt; die einzelnen Züge der Fabel und der Charaktere sind zerstreut und gleichgültig, wenn nicht sehr absichtlich, bald da, bald dorther entlehnt. Kann man die Einzelnheiten angeben, die unser Komöde Chaucer und Carton verdankt, so kann man doch auch andere bezeichnen, die er fast oder geradezu nur aus dem ächten Homer haben konnte. Fast alle vorspringenden Handlungen der Ilias werden mit irgend einem Winke erwähnt, berührt, nachgeahmt oder vorgeführt. Gleich anfangs der Zweikampf des Paris mit Menelaus, die Heldenschau von dem Thurme, Hektors Abschied, die Berathung der griechischen Fürsten über die Verlängerung des Kampfes, die der Troer über die Rückgabe der Helena, die Figur des Schmähers Thersites, der Zweikampf des Hektor mit Ajax, eine Anspielung auf die Ankunft des neuen Bundesgenossen Rhesus (II, 3.), auf Aeneas' Verfolgung durch Diomedes (IV, 1.) und eben da vielleicht auch auf Diomedes' Begegnung mit Glaukus, die hier auf Aeneas übertragen wäre. Weit das Meiste von diesen Zügen findet sich in den Trojabüchern nicht vor. Die Andeutung von den Spaltungen der Götter (III, 3.) zu Gunst und Un-

gunst der Menschen, kann füglich nur von Homer angeregt sein. Was in unserer Ansicht vollkommen entscheidet, ist, daß die Handlung über die Erstlinge des Streites wegspringend in der Mitte beginnt, daß der äußere Umfang des Stückes mit der Zurückhaltung Achills (die bei Carxton erst nach dem Tode Hektors eintritt) anfängt und mit Hektors Tode endigt, eine Umgränzung, auf die Shakespeare nur die Lesung der Ilias gebracht haben konnte. In den ungefähr gleichzeitigen Stücken spricht Shakespeare im Antonius von dem siebenfachen Schilde des Ajax, den Coriolan läßt er den Speer seine Esche nennen; dieß sind wohl unstreitig Homerische Reminiscenzen. Weit mehr aber als diese äußeren Fingerzeige spricht die Auffassung der Hauptfiguren für Shakespeare's Kenntniß des Homer. Es wäre nicht schwer nachzuweisen, daß er die Charaktere des Menelaus und Ajax sehr ähnlich genommen hat, wie sie Chapman im Homer auffaßte, während Ajax z. B. in den Trojaromanen ganz verschieden erscheint. Die Figur des Schmähers Thersites kommt bei Carton nicht vor; sie ist zwar in England schon seit 1537 durch ein rohes, burleskes Zwischenspiel dieses Namens bekannt gewesen, allein durchaus nicht als die Karrikatur des Homerischen Thersites, die sie bei Shakespeare ist. Es war der Stolz Chapman's, daß er die alten Uebersetzer Homer's übertreffen wollte an genauer Unterscheidung der Charaktere, die von dem Dichter mit so verschiedenen Geistern begabt seien; dieß Bestreben schien Shakespeare ordentlich fortsetzen und

überbieten zu wollen in seiner geschickten Individualisirung, mit der er den Gattungscharakteren Homer's größere Besonderheit gab und dieß bis zu der Gränze und zum Theil bis über die Gränze hinaus trieb, von wo an die Charaktere sich zu Karrikaturen verziehen. Bei diesem Geschäfte, diese Gestalten all ihres hergebrachten Adels zu entkleiden, fand sich dann Shakespeare bewogen, wie zur Entschädigung doch wieder ein großes Aufgebot und einen frischen Glanz von Poesie zu entfalten, und da sich seine Kraft hier nicht in der Entwickelung großer Charaktere und nicht in mächtigen Erschütterungen des Gemüthes bewähren konnte, so mußte sie es folgerichtig in dem Theile der Dichtung, der zum Verstande spricht, durch sententiöse Weisheit, die hier (namentlich in den drei ersten Akten) an Fülle der Bilder, an Tiefe der Gedanken, an Reichthum bewährter Erfahrungssätze nicht ihres Gleichen im ganzen Shakespeare hat, und einen fast erhabenen Gegensatz gegen die burleske Handlung bildet. Wollte sich Shakespeare im Ernste oder im Scherze den Trojabüchern von Caxton und Lydgate mit seinem Stücke zur Seite stellen, so geschah ihnen eine ganz unverhältnißmäßige Ehre mit dieser Anstrengung, in der der Dichter wohl mit Homer zu ringen wagen durfte, dem er seine Nestor und Ulyß von Einer Seite zerstörte und von der Anderen wieder aufbaute, dem er in dieser Weise gleichsam eine dichterische Ehrenerklärung gab, die für den ausgeübten Muthwillen Abbitte that.

War aber ein solcher Muthwille wirklich beabsichtigt? Hatte Shakespeare, Schlegels obige Worte metaphorisch verstanden, den Homer, wie er ihn äußerlich als Quelle vor Augen hatte, auch innerlich bei dem parodischen Zwecke seiner Trogikomödie im Auge? Mich dünkt, dieß sei kaum zu trennen; obgleich damit durchaus kein Frevel, und nicht einmal ein schädlicher Muthwille verübt wäre. Von Seiten der Einkleidung und Form konnte es nicht wohl Shakespeare's Absicht sein, den Homer travestiren zu wollen; das war in den alten Trojabüchern geschehen. Von Seiten des Partheistandpunktes ihn anfeinden zu wollen, das wäre wenigstens auch nicht neu gewesen. Shakespeare hatte wesentlich mit dem Stoffe dieses großen Dichtungsthema's zu thun, und dieß führte ihn zunächst auf den Anfang und Grund der Trojanersage zurück; hier war ihre schwache Seite, von der er seine humoristische Behandlung neben sie stellen konnte. Für diesen Zweck waren eigentlich alle Bearbeitungen dieser Sage gleich, doch mußte Shakespeare fühlen, daß er sich dem Homer schon der Aechtheit der Quelle wegen am schärfsten gegenüber befand. Er faßte daher alle jene verschiedenartigen Quellen unter Einen Gesichtspunkt; er hob die Thatsachen je nach seinen Absichten aus allen zugleich aus; er nahm die travestirte Einkleidung, die ihm für seine Zwecke am besten zusagte, aus den Trojabüchern; den episodischen Stoff, der ihm zu seiner Parodie vorzüglich diente, aus Chaucer; in der

Haupthandlung und ihrer Begränzung aber steht sein Drama dem Homerischen Epos gegenüber.

Tritt man in die Handlungen und Personen unseres Lustspiels hinein, so kann man auf den ersten Blick glauben, Shakespeare habe dem Schmäher Thersites die Rolle des Choragen gegeben, der des Stückes eigentliche Meinung aufs deutlichste ausspreche. Sein keifischer Mund vernichtet den Gegenstand in sich, indem er die Handlung und ihre Träger in den tiefsten Koth herunterzieht. Der ganze Gegenstand ein Hahnrei und eine Metze! Im Verlauf der Dinge nichts als Lumperei, Gaukelei und Schelmerei! Ein schöner Gegenstand, um Spaltungen der Völker und des eigenen Lagers zu schaffen und sich daran zu Tode zu bluten! Möge der Aussatz auf die Urheber fallen, und Krieg und Lüderlichkeit Alle verderben! Dieß ist in Kurzem die Meinung des Thersites. Alle handelnden Personen sind in seinen Augen Lecker und lüderliche Schelme! Und so ist ja auch dieser Achill faul und unthätig geworden, weil ihn die Mutter Hecuba mit ihrer Tochter körnt; so verkuppelt der Ohm Pandarus und der Vater Calchas Nichte und Tochter; so ist, wenn man Thersites glaubt, Agamemnon ein Liebhaber von Wachteln (von lockeren Dirnen) und Patroclus auf dergleichen aus wie ein Papagei auf Mandeln; so balgt sich Troilus mit dem siegreichen Diomedes um eine Cressida, und Paris mit Menelaus um Helena. In seiner Verachtung dieses Anstifters des Heerzugs spricht Thersites seine Verachtung des ganzen Handels noch viel grel-

ler und giftiger aus: jedes verächtlichste Geschöpf zu sein, die Laus eines Aussätzigen, wäre ihm nichts, aber wenn er Menelaus sein sollte, würde er gegen das Schicksal rebelliren. Nächst ihm sind ihm die Achill und Ajax am verhaßtesten, weil sie haben was seinen Neid am stärksten anreizt. Der Faction der Witzigen fühlt er sich mit seinem ätzenden Geiste näher und an Nestor und Ulyß geht er schonender vorüber; aber jene Starken, die sich um ihn streiten, um ihn zu ihrem Lustigmacher zu misbrauchen und dann den Misbrauch seiner Freiheit mit Prügeln zu lohnen, sind ihm tief zuwider. Er gefällt sich darin, ihrer brutalen Rohheit zu spotten; er nennt sie die Zugochsen des schlauen Ulyß und Nestor; von so wenig Witz, daß sie nicht eine Fliege aus dem Netz der Spinne befreien könnten, ohne mit dem Schwerte drein zu schlagen; wenn Hektor ihr Gehirn ausschlüge, würde es sein wie das Aufknacken einer hohlen Nuß. Aber wie sehr es ihm behagt, sie so mit seinen Schmähungen toller zu machen, als sie ihn mit ihren Schlägen, so würde er doch die Art der Befriedigung lieber umkehren. Neid und Scheelsucht bereiten das Gift und den Geifer in ihm, womit er Alles beschmutzt; den Teufel des Neides heißt er selber Amen sprechen zu den Verwünschungen, die er über Alle ausspricht. Die Misgunst macht ihn zu dem „Stachelschwein", das seine Spitzen gegen Jedermann kehrt; die Scheelsucht zu der „schimmligen Hefe", die den ohnehin schimmligen Teig so durchsäuert, die ihn auf der Stufenleiter der aus Neid ge-

spalteten Griechen am untersten stellt. Aber eben deßwegen ist auch seine Stimme nicht die entscheidende, die uns auf des Dichters eigene Meinung führen könnte. So kann man den Handel vor Troja ansehen, wenn man sich mit Thersites auf eine Linie stellend die erste Stimme der Feigheit geben will, die die Tapferkeit höhnt, dem Neide, der das Große verkleinert, der Häßlichkeit, die Allem den Glanz des Schönen abstreift, der platten Prosa, die jedes idealen Beweggrundes spottet, der Grundschlechtigkeit, die allen Dingen die schlechteste Seite absieht. Aus ihm sieht der sarkastische Geist des Pessimismus und der Verneinung, der das Gute, das Edle, das Schöne weder anerkennt noch kennt. Aber von diesem bösen Prinzipe, von diesem Prinzip der absoluten Gemeinheit aus hat Shakespeare sein gutmüthiges humoristisches Spiel nicht entwerfen wollen.

Die Frage über die Quelle und den Grund des troischen Kampfes hat unser Komöde in höheren Kreisen gründlicher und dichterischer als von Thersites verhandeln lassen. Daß ihm dieser Ursprung ein Hauptaugenmerk war, geht schon daraus hervor, daß er das Verhältniß des Troilus und Diomedes zu der verworfenen Cressida als eine Contrafactur des gleichen, als bekannt vorausgesetzten Verhältnisses des Paris und Menelaus zur Helena in den Vordergrund gerückt hat. Ein geraubtes Weib war die Ursache des ältesten Völkerkrieges zwischen zwei Welttheilen. Um sie streiten sich die zwei Besitzer, wie Diomedes

zu Paris sagt, gleich thöricht, der Eine, der ihre Befleckung nicht achtet und mit solch einer Hölle von Arbeit sie sucht, mit dem Andern, der den Geschmack ihrer Unehre nicht achtend sie mit so großem Verluste von Gut und Freunden vertheidigt. Die Schmählichkeit der Sache empfindet der edle Hektor, wenn er in so beredten Worten das Recht der Ehe verficht, und Ulysses eben so, wenn er seine Galle ausläßt über das Thema dieser Schmach, über der sie ihre Köpfe verlören, um die Hörner des Menelaus zu vergolden. Aber gleichwohl hat der Handel in Hektors wie in Ulyssens Augen auch eine andere, eine bessere, eine poetische Seite, über deren Besprechung des Dichters Dichtung selber mit Würde und Ernst sich umkleidet. In der Berathung der Troer (II, 2.) sprechen Helenus und Hektor für die Rückgabe der Helena. Der Letztere bekennt sich zu der Furcht vor einem schlimmen Ausgange, nennt bescheidenen Zweifel die Leuchte des Weisen, und die zu sichere Sicherheit den Tod des Friedens; der erstere mahnt, die Gründe der Vernunft zu hören. Nur die Leichtfertigen und Betheiligten, Paris und Troilus, wollen von Vernunft nichts hören. Hektor gibt zu bedenken, daß der Gegenstand des Kampfes, Helena, des Kampfes nicht werth sei. Troilus entgegnet, die Schätzung der Welt gebe den Dingen ihren Werth; Hektor erwiedert richtiger: man müsse eine Sache nicht allein nach der Schätzung der Menschen beurtheilen, sondern auch nach ihrem innewohnenden Werthe; es sei Abgötterei, den Dienst größer zu ma-

chen als den Gott. Troilus erinnert aber an die Schönheit der Helena, an den Werth, den die Griechen auf sie setzen, an der Troer eigne Stimme, die sie unschätzbar fanden, an die Volksehre, die sich einmal mit dieser Sache vermischt habe. Und Hektor, obgleich die wahrsagende Cassandra jetzt eben seine Furcht vor dem Ausgange rechtfertigt, obgleich er selbst aus dem heiligen Anrecht der Ehe die höchsten Gründe für Helena's Rückgabe herleitet, obgleich er sich richtig sagt, daß das Beharren im Unrecht das Unrecht erhöhe, obgleich er einsieht, daß nur Wollust und Rachsucht aus den jugendlichen, oberflächlichen Fürsprechern des Krieges reden, Hektor gibt doch auf jenen Einwurf des Troilus hin die Sache der Vernunft selber Preis; er erkennt es an, daß die allgemeine Ehre und Würde von Troja auf dem Spiele stehe, daß Helena ein Gegenstand des Ruhmes, ein Sporn zu großen und tapfern Thaten geworden sei. Demnach erkennt Shakespeare das ritterliche Motiv des Kampfes, die romantisch poetische Seite des Ehrenhandels vor Troja, zunächst in der troischen Parthei an, ein sittliches Prinzip und Recht aber nicht. Darum nimmt das vorgeschobene Seitenstück des Paris, der brausende Troilus, sein tragikomisches Ende und Hektor fällt seiner Ruhmsucht zum Opfer. Dieser Faden zieht sich durch dessen ganzen Charakter. Zuerst treffen wir den sonst geduldigen und gefaßten Mann in ehrgeizigem Eifer, weil sein Ruhm durch Ajax eine kleine Niederlage erlitt. Er ist darum vor der Sonne schon gerüstet,

schlug seine Knappen, schalt seine Andromache; ganz so finden wir ihn am Schluß des Stückes wieder. Um jene Scharte seines Ruhmes auszuwetzen, schickt er seine Ausforderung an die Griechen. Er achtet zuletzt der Wahrsagung der Cassandra, der Bitten von Weib und Vater nicht; den Tod vor Augen hält er die Ehre höher, als das Leben.

Ganz von der ähnlichen Seite sehen nun auch die weiseren griechischen Fürsten die Sache an. Ulyß urtheilt über den Gegenstand des Krieges noch schlimmer als Hektor. Gleichwohl mahnt er in dem langen und ungünstigen Kampfe auszuhalten, aus denselben Gründen des Ruhms. Die erhabensten Unternehmungen, lehrt er, bleiben hinter dem Entwurfe zurück; die Götter verzögern das Ende, um der Menschen Ausdauer zu prüfen; diese Ausdauer bewähre sich grade nur im Mißgeschick, wo Fortuna mit gewaltiger Schaufel die Menschen von Inhalt und Schwere von der leichten Spreu aussondere. Auf ebener See segle der Kahn neben dem starkgerippten Schiffe, aber im Sturme durchschneide dieses ungefährdet die Wasserberge, die des anderen Untergang sind. Darin nun zeigt sich aber die Vorliebe des Dichters für Troja, daß er in der Veste die Berather über der ähnlichen Mahnung zu rühmlichen Thaten einmüthig zeigt, während die Griechen in Partheien getheilt sind, in denen sich der Ehrgeiz auf kleinliche Beneidung geworfen hat und von dem Hauptzwecke abgelenkt ist. Von sittlicher und rechtlicher Seite ist die Sache der Griechen nicht besser wie die der Troer, von

Seiten des Ehrenpunktes ist sie schlimmer bestellt. Den Homerischen Achill, der mit einem kurzen Leben einen langen Ruhm eintauschte, hat Shakespeare von seinem ursprünglichen Heldenmuthe, den er ihm nicht abspricht, in einen eitlen, an Stolz kranken, verweichlichten Spötter ausarten lassen. Nicht über ein Zerwürfniß mit Agamemnon, sondern um der versprochenen Polyxena willen feiert er vom Kampfe und vom Ruhme, er hat nicht wie Hektor ein Mitgefühl mit der allgemeinen Ehre, er gibt Griechenland's Ruhm und Ehre dahin, um dieser Liebe zu folgen, er läßt sich nichts auf der Welt anfechten, als was ihn persönlich berührt; er regt sich daher erst bei Patroclus' Tode (auch diesen Zug hat Shakespeare aus Homer) und auch dann nur zu einem Siege, der mehr Schmach als Ehre bringt. Der schwache Ajax ahmt ihn in Aufgeblasenheit und Unthätigkeit nach, und zieht sich, nachdem ihm eine kleine Ehre geworden ist, in der entscheidenden Stunde zurück, wie vorher Achilles. Ulysses, dessen Ausdauer und Weisheit zuletzt ja die Eroberung gelang, gibt sich alle Mühe, den Gemeinsinn, den Ehrgeiz, die Ruhmbegierde, die in Hektor und Troilus überschäumt, in jenen Beiden zu wecken. Die köstlichsten Reden des Stückes, wie die Intriguen, die die Handlung fortspinnen, beziehen sich auf diese Absicht zurück. Darauf die weisheitsvolle Rede über die gestörte Rangordnung und Zucht (I, 3.), über das Fieber des Neides, das die Spaltung und Schwäche im Lager erzeugt, die Troja's Stärke ist. Darauf der An-

schlag, dem Ajax das Kampfsloos gegen Hektor zuzuspielen und dadurch Achilles zu spornen. Darauf der vielfach wiederkehrende Preis der geistigen Ueberlegenheit über die rohe körperliche Stärke. Darauf die unverschämte Schmeichelei, mit der sie den plumpen Ajax ködern und seinen durstigen, neidischen Ehrgeiz tränken. Darauf die herrliche Lehre (III, 3.), die dem Achilles einschärft, was der Sinn von Ulysses erster Rede war, daß nur Beharrlichkeit die Ehre glänzend erhält. All das ist nur von wenigem Erfolge; die zwei Fausthelden haben des Ehrsinnes und der Ruhmsucht zu wenig, die Hektor und Troilus zu viel haben; diese kommen schlecht weg in der Sache und gut in der Meinung, und jene schlecht in der Meinung und gut oder ohne Schaden in der Sache. Am besten fahren auf griechischer Seite noch Nestor und Ulyß; sie besitzen doch Gemeinsinn und Politik. Doch ist auch diese mehr nur gemeine Schlauheit, die sich über der Staatskunst Geheimnisse tiefsinnig ausläßt, wo von einer bloßen Spionerie die Rede ist, die daher auch ihre Zwecke mit ihren feingespitzten Mitteln nur auf eine zweideutige Weise erreicht.

Durch diese Entziehung einer sittlichen Sache hat nun Shakespeare die Griechen und Troer, durch Entziehung gemeinsinniger Ehre vorzugsweise die Griechen im Großen und Allgemeinen, die ganze Handlung und Sage, in ein tiefes Dunkel gestellt, das durch die Blitze schöner Grundsätze und hochweiser Betrachtung, die darauf fallen, nur noch greller und schärfer wird. Auch in der Zeichnung der

Charaktere und in der ganzen Haltung des Vortrags ist auf den Zweck der Entstellung hingearbeitet. In diesem Stücke sind nach Tyrrwhit der hochschwülstigen Phrasen mehr als in sechs andern; die Schmähsucht des Thersites ist so reich ausgestattet mit der Beredsamkeit des Schimpfs und Unglimpfs, die eisenfresserische Ungeduld des Ajax vor dem Zweikampf ist so voll von typhonischem Schwulste, daß dieß allein die Absicht verrathen würde, den ganzen Handel durch karrikirte Darstellung herabzuziehen. Die Ausforderung Hektors, durch Aeneas im Style des Amadis vorgetragen, ist so bombastisch, daß der angeredete Agamemnon selber zweifelt, ob dieß Ernst oder Verhöhnung sei. Was die Charaktere betrifft, so sind auch die geschontesten, wie Hektor und Agamemnon, oft nicht ganz frei von lächerlichem Scheine. Durchgehends sind alle diese erhabenen Gestalten aus dem ernsten Gange und der feierlichen Haltung herausgenöthigt, in der sie sich bei Homer tragen; sie müssen ihren Kothurn mit dem Soccus nicht überall vertauschen, aber häufig verwechseln; sie tragen ihr Alltagskleid statt des festlichen Pompes. Die komische Verzerrung dieser Gestalten ist fast nur durch das Eine Mittel erreicht, daß sie mehr als in dem alten Epos individualisirt sind; dieß allein hätte schon die Erhabenheit des Homerischen Gedichtes und seine Figuren zerstört; es ist das Besondere an die Stelle gerückt, wo man das Allgemeine erwartet oder gewöhnt war, und dieß ist überall von bekannter komischer Wirkung. Es bedarf nichts,

als daß Shakespeare von Patroclus den alten Nestor nachahmen läßt, wie er hustend und räuspernd mit zittriger Hand die Nieten am Ringkragen aus und einschiebt, um in dem ehrwürdigen Bilde die Altersschwäche, die auch Homer nicht verdeckt, ungebührlich zu betonen und dadurch lächerlich zu machen. Der Dichter selbst hat sein eignes Verfahren in dem jener Spötter Patroclus und Achilles genau geschildert: sie spielen bald Agamemnons Größe in übertriebenem Spiele, bald Nestors Schwäche so treffend, „wie Vulcan der Venus gleicht"; alle Fähigkeit, Gabe, Natur, Gestalt, Thaten und Entwürfe der Fürsten dienen ihnen nur als Stoff zu Paradoxen! In diesem ähnlichen Verfahren hält sich unser Komöde auf so feiner Linie der Wahrheit, daß selbst da, wo er am meisten karrikirt, doch die schlagende Aehnlichkeit mit den Homerischen Charakteren nicht zu leugnen ist und daß die Ausführung dieser Gesichtszüge sich sehr genau in die Umrisse des alten Dichters einfügt. Wir gehen nicht so weit, wie Godwin, den Homerischen Thersites eine kalte Schulknabenskizze gegen den Shakespear'schen zu nennen, aber wahr ist, daß es ein Hohlspiegelbild des ächten Thersites ist. Ulyßens heroische Listen sind in sehr kleinliche Ränke verwandelt und der Instinct in ihm in bewußte Weisheit verkehrt, aber doch ist der Charakter kaum so sehr herabgezogen, wie der sykophantische Sisyphussohn in der Euripideischen Tragödie. Wir wollen nicht mit Drake durchgehend behaupten, die Homerischen Cha-

raktere seien hier bis ins Herz blos gelegt, und so scharf gezeichnet, daß man genauer mit ihnen bekannt werde als durch Homer selbst. Aber wahr ist es, daß man in einzelnen Fällen wie auf psychologische Commentare stößt, daß man bei dem ausgeführten Bilde des Ajax z. B. noch besser als aus dem Homerischen begreifen würde, warum die Achaier lachen, als Ajax zum Ringen mit Odysseus schreitet. Die Meisterschaft ist groß, mit der in diesem Charakter die physische Kraft blosgestellt wird, die auf Unkosten des Geistes erstarkt ist; die Fülle von Vergleichungen und Bildern ist unermeßlich, mit denen diese seltsame, obgleich einfache Natur erläutert wird; der Scharfsinn bewundernswerth, mit dem aus aller Thierheit alle Eigenschaften zusammengegossen sind, um aus diesem Manne weniger als einen Menschen und mehr als einen Menschen zu machen: den Idioten des Mars, einen blinden Argus und einen gichtischen Briareus.

Fragt man, ob in dieser polemischen Komödie mehr geschehen sei, als daß eine Virgilische Sympathie, daß ein humoristischer Muthwille gegen Homer oder die anderen Trojanersagen sich Luft gemacht habe, ob in dieser Verneinung des Homerischen Standpunktes, in dieser Entkleidung der Mythe von ihrer Größe eine tiefere Absicht gelegen sei, wie wir es in den anderen Shakespeare'schen Stücken finden, so kann allerdings aus der ganzen Darstellung die naheliegende Wahrheit gezogen werden: daß die erhabenste Dichtung ohne streng sittliche Grundlagen

nicht das sei, wozu sie befähigt und berufen ist. Die sämmtlichen Werke Shakespeare's, wie wir sie nun kennen gelernt haben, machen begreiflich, daß in seinem ästhetischen Systeme, wenn er eins gehabt hätte, ein solcher Satz obenan seine Stelle finden müßte. Und wenn wir uns erinnern, daß selbst mitten in der griechischen Zeit schon Plato in sittlicher Beziehung am Homer von seinem philosophisch-religiösen Standpunkte auszusetzen fand, so werden wir uns nicht wundern, wenn Shakespeare auf ähnliche, obwohl sehr abliegende Bedenken bei der Trojanersage aus seinem dichterischen Standpunkte kam. Die Gesichtspunkte, aus denen Aristophanes grade wegen seiner sittlich-praktischen Bedeutung den alten Dichter in so ehrfürchtiger Scheu betrachtete, lagen Shakespeare viel zu ferne, um von ihm gefordert werden zu können. Aus den vielen Bestandtheilen gemischt, wie ihm die Trojanersage vorlag, schien sie ihm der höheren Moral und mit ihr zugleich des bindenden Kitts zu ermangeln, mit dem er die Dichtung immer unmittelbar ans Leben zu knüpfen suchte. Und dieß zeigte er übertreibend in seinem Scherzspiele, indem er dieselbe Handlung parodirend so darstellte, daß er, die gemeinsten Ueberlieferungen überallher verbindend, alle Schattenseiten derselben zusammenhäufte und die Handelnden von allen ehrenhaften und tugendhaften Triebfedern entblößte. Dadurch entbehrt nun natürlich sein eignes Drama jenes Bindemittels noch mehr. Gewiß würde er dieß Stück nicht unter die rechnen wollen, die der Zeit

einen Spiegel vorhielten; wir fanden sogar, daß es nicht einmal die einfachsten psychischen Wirkungen zu machen geeignet ist. Die gewöhnlichen Zwecke des Dramas also werden von dem Stücke durch seinen halbsatyrischen Charakter verfehlt, wenn sie anders überhaupt beabsichtigt waren; es wäre aber nicht zu verwundern, wenn die Komödie ursprünglich gar nicht für diese Zwecke, nicht einmal für die Aufführung bestimmt gewesen wäre. Dieß nun würde dem Stücke kein Vorwurf sein, wenn nur der neue und ungewöhnliche Zweck des satyrischen oder des humoristischen Dramas scharf und sicher erreicht wäre. Wir zweifeln aber, daß dieß irgend Jemand wird behaupten wollen. War eine humoristisch-ironische Parodie des trojanischen Krieges, der Thatsache an sich selber, beabsichtigt, so würde man wohl mit Recht finden, daß Cervantes viel glücklicher griff, indem er seinen humoristischen Roman dem Ritterwesen gegenüber aufpflanzte, einer verfallenen Gestalt und Richtung des Lebens, die noch in die fortschreitende Zeit unzeitig und verirrt fortdauerte, während hier längst vergessene Zustände hervorgesucht wären, die damals nicht einmal in den Köpfen der Gelehrten lebendig waren. War aber die Absicht mehr satyrisch gegen die dichterischen Darstellungen dieses Krieges gerichtet, so wird uns das Gebrechen des Stücks aus einer anderen Vergleichung deutlich werden. Aristophanes hat sein Lustspiel so zur Satyre gesteigert, allein er hat dann auch von vorn herein darauf verzichtet, die betretenen Wege des Schauspiels zu

gehen; er hat alle Gegenstände verschmäht, die irgend ein Abbild gewöhnlicher Lebensverhältnisse vermuthen ließen; er hat seine Handlungen in kühne Allegorien verklärt und hat den Zuschauer nicht getheilt zwischen dem Ablauf einer Handlung, die das Gemüth anregt, und einer zweiten nebenher laufenden Aufgabe, die die verständigen und vergleichenden Kräfte herausfordert. Diese Spaltung schadet dem Shakespeare'schen Stücke, in welchem man von dem dargestellten Gegenstand an sich (dem Verhältnisse von Troilus und Cressida) zwar nicht angezogen, aber doch auch nicht losgelassen wird, in dem man auf der andern Seite zu einer klaren Ergreifung der satyrischen Absicht nicht gelangt. Aristophanes hat ferner in einer ähnlichen Weise, wie hier bezweckt sein mochte, literarische Persönlichkeiten und Erscheinungen aus ähnlichen sittlichen Gesichtspunkten angegriffen, allein er hat dann nicht Gegenstände aus entlegenen Zeiten geholt, er hat seine Ausfälle gegen Lebende, Poeten wie Staatsmänner, gerichtet; und das sollte die Satyre immer, weil man nicht kämpft gegen Waffenlose und Todte. Es sei aber, daß der wiedergeborene Homer damals als ein Lebender hätte gelten können, und wir wollen die Vermuthung setzen, daß eben diese Auferstehung Shakespeare gereizt habe, die Schwäche der altberühmten Dichtung aufzudecken. Aber dann war der Boden nicht glücklich gewonnen und der Kampfplatz nicht rein und nicht eben. Indem er alle Quellen der Trojanersage miteinander vermischte, warf er seinen Fehdehandschuh gegen

die verschiedensten Kämpfer, die sich zu der Einen Sache, der sein Angriff galt, ganz verschieden verhielten. Galt es, wie Schlegel wollte, den ritterlichen Trojabüchern, so waren dieß zu geringfügige Gegenstände, schon damals zu obsolet für Shakespeare's Angriffe; galt es Homer, so würden uns heutzutage diese Angriffe selbst nothwendig obsolet erscheinen. Eine so unbewußte und unschuldige Dichtung wie die Homerische muß wie alles Kindliche unzugänglich für die Satyre bleiben; Sitte und Sittenbegriff einer solchen Zeit kann nicht unter anderen Voraussetzungen und Bedingungen als denen der Zeit selber beurtheilt werden, und dazu entgingen Shakespeare die Hülfsmittel und die Kenntnisse. Shakespeare hat seine eignen Dichtungen zum Theil auf Grundlagen aufgebaut, die sittlich betrachtet hier und da noch schlimmer waren, als die factische Grundlage der Trojanersage (die auch Homer nirgends in ein glänzendes Licht stellt;) und er ist im Vereinfachen, im Ausscheiden und Veredlen des Stoffes im Ganzen nicht anders verfahren, als dort geschehen ist; man könnte daher sogar zweiflen, ob selbst von seiner eignen Stelle gesehen seine Angriffe, wenn sie Homer und blos Homer gälten, nur gerecht und richtig seien. Man wird aber schon zweiflen, ob nur irgend ein ernstlicher Angriff bezweckt war; das heißt, man schwankt, ob in dem Stücke humoristische oder satyrische Absicht zu Grunde liege, ob es scherze oder spotte, ob Scherz oder Spott der Thatsache oder ihren poetischen Gestaltungen,

ob allen oder welchen von diesen Gestaltungen sie gelten. Dieser schwankende Charakter des Dramas und das trübe Verhältniß des Dichters zu trüben Quellen muß es machen, daß man von keinem Shakespeare'schen Stücke mit so viel Unbefriedigung hinweg geht, wie von diesem. Die wärmsten Bewunderer Shakespeare's standen rathlos davor und selbst Coleridge erklärte, daß er eigentlich nicht wisse, was er davon sagen solle.

Julius Cäsar.

Wenn die reine Empfänglichkeit für die Auffassung der Homerischen Werke unserem Dichter durch Jugendeindrücke und Schulvorurtheile getrübt, durch mangelhafte Kenntniß und mangelhafte Uebersetzung unmöglich gemacht war, so ist dagegen sein Verständniß des römischen Volks und Staatslebens und seine Benutzung des Plutarch in den drei römischen Historien desto merkwürdiger: hier kamen sich der verwandte Volksgeist in der römischen Geschichte und der reine historische Sinn des Dichters auf halbem Wege einander entgegen; und Shakespeare schrieb diese Stücke, in denen seine Zeitgenossen die Römer „im Halbschwert", im Kostüme und im Geiste treu wiedergegeben, mit dem Entzücken auferstehen sahen, mit dem wir im vorigen Jahrhunderte in Göthe's Götz die Färbung der Zeit bewunderten. Auch heute noch müssen wir die Wahrheit dieser Auffassung anerkennen, die selbst durch die oft wiederholte Ausstellung nicht angefochten wird, es habe

Shakespeare aus dem römischen Volke englische Bürger und Handwerker gemacht; da die Massen in Bewegung sich überall, vollends in zwei so staatsverwandten Völkern, gleich sind, so ist dieser Tadel vielmehr nur ein Lob. Wir mögen es nicht im wörtlichsten Sinne gerade nachsprechen, was man auf der andern Seite rühmend gesagt hat, daß in diesen Stücken der Character, die Schicksale, die Vaterlandsliebe, der Kriegsruhm, die ächte Gesinnung, das öffentliche Leben der ewigen Stadt wieder aufgelebt sei; aber wahr ist es, daß die treue Herübernahme und lebendige Verarbeitung des Wenigen, was Shakespeare zur Characterisirung des römischen Lebens im Plutarch erbeuten konnte, mehr werth ist, als die genaueste Zeitschilderung aus den angestrengtesten antiquarischen Studien.

Man erinnert sich, mit welcher Freiheit und Eigenthümlichkeit Shakespeare seine sämmtlichen Quellen behandelt hat. Hatte er ein älteres Drama vor sich, so warf er meist die ganze Form hinweg und behielt nur Fabel und Namen. War es eine dürftige Novelle von italienischem Ursprung, so konnte er nur selten das Gewebe der Handlung gebrauchen, ohne die Fäden erst ganz aufzuziehen, selten einen Charakter, ohne ihn von Grund aus neu zu schaffen. Man denke zurück an die flachen Erzählungen, aus denen er Ende gut Alles gut, Maas für Maas, Cymbeline, den Kaufmann von Venedig gebildet hat, mit wie keckem und rücksichtslosem Verfahren er dort in den Beweggründen der Handlungen, in den Handlun-

gen selber geschaltet hat! Ja selbst die Chroniken seiner englischen Geschichte, so gewissenhaft er die historische Ueberlieferung achtete, mußte er doch, um Leben hineinzubringen, vielfach ausdehnen und mit ungeschichtlichem Stoffe durchdringen, die erklärenden Motive der Thatsachen mußte er nicht selten hinzugeben. Ein ganz anderes, völlig überraschendes Verhältniß besteht zwischen unserem Dichter und seinem Plutarch, den er in der Uebersetzung von Thomas North (1579) gelesen hatte. Die einfache, schlichte und doch nicht phantasielose Auffassung und Darstellung menschlicher Dinge in diesem Geschichtschreiber sprach ihm so rein und klar zu Kopf und Gemüth, daß er hier seine Freiheit völlig beschränkte, seine Eigenmacht gänzlich aufgab und den geschichtlichen Text nur geradezu abschrieb. Wir zweifeln, wo wir Shakespeare größer finden sollen, dort, wo er seinen Quellen gegenüber Alles machte, oder hier, wo er Alles fand und übernahm, sein freies Schaffungsvermögen dort, oder hier seine Enthaltsamkeit und Verleugnung. Fern von allem Autorstolz und aller Jagd nach Originalität geht er hier vor einem klassischen Geschichtserzähler auf, nicht versucht, an der Natur zu meistern, vielmehr ehrfürchtig, sie in der ächten Gestalt unversehrt zu erhalten, die er hier vorfand. Wenn in irgend einem Zuge, so tritt auch in diesem der Wahrheitssinn und die Bescheidung zu Tage, die wir dem Charakter dieses Dichters eigen gefunden haben.

Was zunächst den Julius Cäsar angeht, so sind aus

den beiden Biographien Brutus' und Cäsar's die Bestandtheile unseres Dramas in der Art entlehnt, daß nicht nur die geschichtliche Handlung in ihrem allgemeinen Verlaufe, sondern auch die einzelnen charakterisirenden Züge in Vorfällen und Reden, ja selbst einzelne Aeußerungen und Worte aus Plutarch aufgenommen sind, auch solche, die nicht epigrammatischer Natur und anecdotisch bezeichnend sind, auch solche, die ein Nichtkenner des Plutarch nach Form und Manier für ächt Shakespearisch halten würde und die wirklich zum Beweis von des Dichters eindringlicher Seelenkenntniß nicht selten als sein eigenstes Eigenthum aufgeführt worden sind. Von dem Triumph über Pompejus (oder vielmehr seine Söhne), dem Stummmachen der zwei Tribunen und der angebotenen Krone bei dem Lupercalienfeste an, bis zu Cäsars Ermordung und von da bis zu der Schlacht bei Philippi und zu den Schlußworten Anton's, die von diesem zum Theil genau so überliefert sind, ist in unserem Stücke alles Wesentliche Plutarcheisch. Die Vorbedeutungen von Cäsar's Tod, die Warnungen des Wahrsagers und des Artemidor, das herzlose Opferthier, der Traum der Calpurnia, die einzelnen Charakterzüge Cäsar's, sein Aberglaube in Bezug auf die Berührung unfruchtbarer Frauen beim Wettlauf, seine Worte über die hagern Leute wie Cassius; dann alle Umstände bei der unbeeideten Verschwörung, die Persönlichkeit des Ligarius, die Ausscheidung Cicero's, das ganze Verhältniß der Portia zu Brutus, ihre Prüfung,

ihre Rede, seine Antwort, später ihre Unruhe und ihr Ausgang; der Hergang bei Cäsar's Tod, die buchstäblichen Künste und Mittel des Decius Brutus, ihn aus seinem Hause abzuholen, alle kleinsten Einzelheiten bei dem Morde, das Verfahren des Antonius und sein Erfolg, des Poeten Cinna Ermordung; ferner die Zwiste der republikanischen Freunde über den Lucius Pella und die Geldweigerung, der eindringliche Poet (Favonius); endlich die Uneinigkeit beider über die entscheidende Schlacht, ihre Unterhaltung über den Selbstmord, die Erscheinung von Brutus' bösem Dämon, die Irrungen in der Schlacht, ihr zweifacher Ausgang, ihre Wiederholung, beider Freunde Selbstmord und Cassius' Tod mit demselben Schwerte, mit dem er Cäsar tödtete, Alles ist, und noch weit mehr ins Einzelne als wir es hier andeuten, der Erzählung Plutarch's entnommen, aus der der Dichter nur auszuscheiden hatte, was die Einheit der Handlung zerriß. Die Charakteristik des Brutus und Cassius ist im Allgemeinen treu nach dem Vorbilde bei Plutarch beibehalten, die politische Moral dieses ganzen Geschichtsdrama's einfach aufgefaßt und wiedergegeben und nachher in Antonius und Cleopatra fortgesetzt.

Diese Treue Shakespeare's bei seiner Quelle rechtfertigt unsern Ausdruck, er habe den geschichtlichen Text nur abgeschrieben. Wunderbar ist dabei, mit welcher unscheinbaren, fast unerkennbaren Kunst er denselben Text zugleich so meisterhaft ins Dramatische umgeschrieben

hat, daß dieß eins der wirkungsvollsten Bühnenstücke ist, die man sehen kann. Nirgends wieder hat Shakespeare die Aufgabe mit so einfachem Geschicke gelöst, die Abhängigkeit von der Geschichte mit der größten Freiheit eines dichterischen Entwurfs zu verbinden, die treueste Historie zugleich zum freien Drama zu bilden. Die Theile scheinen nur mühlos aneinandergeschoben, aus der großen Kette der geschichtlichen Ereignisse nur einige Glieder herausgenommen und das Uebrige zu einer engeren, handlicheren Einheit zusammengefügt; es versuche aber nur Jemand, selbst nach dieser Musterarbeit, irgend ein anderes Thema aus Plutarch auch nur im Entwurf dramatisch zu gliedern, um die Schwierigkeit dieser scheinbar leichtesten Aufgabe inne zu werden. Um inne zu werden, was es heißt, mit dieser geistigen Concentration in einem streng beibehaltenen Stoffe, so wie hier geschehen ist, Personen und Handlungen auf Einen Gedanken zu beziehen, diesen Gedanken in der allgemeinsten Wahrheit zu suchen, die in den Geschichtsereignissen selber niedergelegt ist, (nicht, wie so viele andere Bearbeiter desselben Stoffes thaten, diesen Gedanken in irgend eine Nebensache oder in ein hinzu erfundenes Verhältniß zu legen,) dann zur dramatischen Versinnlichung dieses Gedankens keine andern als die gegebenen geschichtlichen Glieder zu gebrauchen und diese endlich mit jenem geübten Takte oder angeborenen Geschicke auf der Bühne so zu ordnen, daß mit so scheinbar kunstloser Abschrift der Geschichte eine so kunstvolle selbst-

ständige theatralische Wirkung erreicht werde, wie sie diesem Stücke zu keiner Zeit gefehlt hat. Schon Leonard Digges berichtet aus Shakespeare's Zeit, mit welchem Beifall man damals den Cäsar aufführen sah, während die langweiligen Catilina und Sejanus kalt ließen, die mit Fleiß und Schweiß gearbeiteten Tragödien Ben Jonson's. Gleich bei seiner Erscheinung regte das Stück den Wetteifer aller Theater an; die namhaften Poeten Munday, Drayton, Webster und Middleton schrieben ein Concurrenzstück, Cäsar's Fall, gleich 1602, Lord Stirling einen Julius Cäsar 1604, ein Cäsar und Pompejus erschien 1607. In der Restaurationszeit war Cäsar eines der wenigen Shakespearischen Werke, die hervorgesucht, aufgeführt, überarbeitet wurden. In unserer Zeit, in unserem Lande haben wir es selten gut, immer mit Beifall darstellen sehen. Einzelne Scenen, wie die zwischen Casca und Cassius während des Sturmes, bewähren dabei eine Wirkung, die man im Lesen nicht ahnt; die Rede des Antonius, von allen Wirkungen der äußeren Zurüstung und der Kunstgriffe der Ueberredung, von trefflich angebrachten Pausen und Unterbrechungen unterstützt, reißt auch bei untergeordneter Aufführung, wie das dargestellte Volk, so auch die Zuschauer mit hin; der Streit zwischen Brutus und Cassius ist ein Probestück für große Spieler, das nach L. Digges schon in jener Zeit entzückte Bewunderung weckte und selbst der letzte Akt, an dem man oft

auszusetzen fand, ist der fesselndsten Bewegung fähig, wenn er geschickt angeordnet und rasch weggespielt wird.

Die Frage über die Zeit der Entstehung Julius Cäsar's ist erst neuerdings sicherer gestellt. In einem Gedicht von Drayton, Mortimeriados (1596), das 1603 verändert unter dem Titel the barons' wars erschien, ist in dieser Ausgabe im dritten Buch eine Stanze, die den Schlußworten Anton's sehr ähnlich und nicht in der ersten Ausgabe des Gedichtes zu finden ist. Der ganze Eindruck ist allerdings so, daß man Drayton und nicht Shakespeare für den Nachahmer halten muß, und dieß darum, weil die Stelle so sehr die Seele des Stückes berührt, daß s i e gerade nicht wohl von Shakespeare einem anderen abgenommen sein kann. Das Stück ist also vor 1603 entstanden, mit Hamlet ungefähr gleichzeitig. Nicht allein die äußeren Beziehungen auf Cäsar, die sich im Hamlet finden, sprechen dafür, sondern noch weit mehr die inneren. Diese sind so bedeutend, daß, wenn uns nicht überwiegende Gründe bestimmt hätten, die drei römischen Stücke nicht von einander zu trennen, wir um der innern Verwandtschaft willen den Cäsar dicht neben Hamlet und Macbeth hätten besprechen müssen, weil er ganz in demselben Gedankensysteme entsprungen und geschrieben ist, wie diese beiden Stücke. Wenn wir geradezu auf das Verhältniß dieser Werke zu einander eingehen, werden wir auf dem kürzesten Wege zum Ziele unserer Betrachtung über Cäsar gelangen.

Im Hamlet sah der leidenschaftlich schwankende Held beneidend an dem Römercharakter des Horatio hinauf, der, indem er Alles duldete, Nichts zu dulden schien, der keiner Leidenschaft Sklave war, der die Freundschaft und Feindschaft der Fortuna, in glücklicher Mischung von Blut und Urtheil, gleichmüthig ertrug. Setze man diesen Charakter aus der Christenzeit und aus Dänemark hinweg in das Heidenthum und in das bewegte öffentliche Leben nach Rom und man hat die Grundzüge des Brutus, der die Hauptfigur im Julius Cäsar bildet. Von phlegmatischem Temperamente, gemessen und ernst, nicht spiel- und vergnügungssüchtig, von Leidenschaften nicht bewegt, ein „Lamm, das Zorn nur so hegt wie der Kiesel Feuer", ist Brutus zum Stoiker geboren und hat aus dieser Lehre übrigens die Grundsätze in sich praktisch gemacht, die den gelassenen Gebrauch des Lebens vorschreiben und die Kraft der Duldung empfehlen. Aehnlich wie dort von Horatio gesagt ist, darf er sich rühmen, daß Keiner Leiden besser trage als Er, und Messala und Cassius erkennen es bewundernd an. Alle Tugenden, die eine schöne Natur ausmachen, sind ihm eigen; alle Tugenden, die das praktische Leben erst reift und zeitigt, hat er in sich gefestigt; alle Tugenden, die aus der Macht des Willens, der Herrschaft des Geistes über Blut und Leidenschaft entspringen, hat er errungen. In dem Verhältnisse zu seinem Weibe und seinem Diener ist er sanft und mild, wohlwollend, voll freundlicher Rücksicht; in allen Verhältnissen zur Gesell-

schaft und zum Staate uneigennützig, in Redlichkeit ganz gewaffnet, unfähig zu schmeicheln, möglichst partheilos, von höchster Gerechtigkeit und Sorge für das gemeine Wohl; in dem Verhältnisse zu sich selbst, des Urtheils zur Leidenschaft, ist er zum Handeln und zur Entscheidung nicht rasch, überlegt und besonnen, nach gefaßtem Entschlusse aber von unbezwinglichem Metall des Geistes und des Wirkens, standhaft und ungeirrt in der Ausführung, über innere Regungen ein mächtiger Gebieter. Zwischen dem unmännlich unentschlossenen Hamlet und dem männisch überspannten Macbeth sind in ihm die „Elemente so gemischt, daß die Natur aufstehen und der Welt verkünden durfte: dieß war ein Mann!" Der Mann, der auch in Macbeth's Natur ursprünglich lag, der nichts mehr und nichts weniger thut, als was dem Manne geziemt, und der seine Männlichkeit zuerst in der Meisterschaft über sich selber bewährt. An großen Beispielen hat Shakespeare diesen Grundzug in Brutus entwickelt. Er hat ihm eine so tiefe Natur und so gewaltig bewegende Gefühle gegeben wie Hamlet und Macbeth, aber die ungemeine Intensivität dieser Regungen hat der Dichter in die Hülle des heroischen Gleichmuths und hinter der angenommenen Rolle des willenskräftigen Politikers tief versteckt. Kaum bemerkt man die innere Unruhe, die ihn bewegt, in den Stellen, wo er beim Anfang der Verschwörung und bei ihrem letzten Ausgange seines Knaben Lucius' sorglosen Schlaf mit Wehmuth beneidet. Zur Verstellung wenig

gemacht, heißt er die Verschworenen ihre Rollen standhaft durchführen wie geschickte Schauspieler und er geht mit gutem Beispiele voran. Als sie ihre Plane durch Popilius Lenas verrathen glauben, will Cassius sich das Leben nehmen, Brutus faßt ruhig den Verdächtigen ins Auge und bemerkt, daß er ungefährlich ist. Seinem Weibe birgt er das Vorhaben, bis er die heroischen Beweise ihrer Verschwiegenheit hat. Bei dem frühen Tode dieses geliebten Weibes übermannt ihn Gram und böses Blut und macht ihn gegen Cassius auffahren mehr als sonst seine Natur ist, aber gleich darauf könnte er dem Messala Portia's Tod verhehlen, um dessen guten Muth nicht zu beugen. Ueber Cassius' Leiche fordert die Natur ihr Theil von ihm, aber er verschiebt die Schuld seiner Thränen bis zu anderer Zeit, damit der persönliche Schmerz die öffentliche Sache nicht gefährde. Alle diese sprechenden Züge eines scharf gezeichneten Wesens sind ohne Aufsehen und fast stumm in dem Stücke niedergelegt; keine laconischere Charakteristik hat Shakespeare je angewandt, als bei diesem laconischen Römer, der von den größten Thaten nicht das geringste Aufheben und bei den weitesten Handlungen die wenigsten Worte macht.

Eine höchst fesselnde Variation des Themas von Hamlet und Macbeth spielt sich nun vor uns ab, und gibt uns einen neuen merkwürdigen Beleg von der Tiefe und Vielseitigkeit, mit der Shakespeare ein einmal ergriffenes Problem durchdachte und verarbeitete. Eine That

von gleich großem, von noch größerem Gewichte wie die von Hamlet geforderte, wie die von Macbeth entworfene wird auf dieses Musterbild eines Mannes gelegt, der Mord eines Helden, der Roms Macht so sehr erweitert als seine Freiheit gefährdet hatte. Es ist eine That von in sich zweifelhafter Natur, die von ihm gefordert wird, nicht eine ausgemacht gerechte oder ungerechte, wie die, zu der Hamlet berufen und Macbeth versucht war. Die Unsicherheit, der Zweifel, der Zwiespalt lag dort in dem Menschen, nicht in der Sache, hier liegt er in der Sache und trägt sich nur von da aus auf einen sonst ebenen, klaren und rechtgerichteten Geist über. Hamlet war getrieben zu einer gerechten Rache, gerufen, ein gethanes Unrecht zu bestrafen, er wagte nicht, den ersten und einzigen Schritt zu thun, er wollte den Zweck kaum und die Mittel noch weniger. Macbeth fühlt sich versucht zu Mord und Verrath, zu Begehung eines ungethanen Unrechts, er zaudert vor Zweck und Mitteln, aber sobald er entschlossen ist, thut er mit dem ersten Schritte alle folgenden, er will, sobald er den Zweck will, auch die Mittel, selbst weiter greifend als nöthig ist. Brutus ist von seinen Freunden angegangen zur Theilnahme an einem Mord und einer Verschwörung, wie Er es nennt: zur Herstellung der Freiheit, wo es ihm gilt, ein nur erst gefürchtetes Unrecht von Seiten Cäsar's zu verhindern; er will den Zweck, aber nur die nothwendigsten Mittel; er thut den ersten Schritt, aber nicht den zweiten und dritten, wo es darauf

ankam, entweder den ersten nicht zu thun, oder den zweiten und dritten zugleich mit. Bei ihm ist nicht eine Störung der Natur durch ungleiches Temperament, und in ihrer Folge eine Unterlassungssünde, wie bei Hamlet, nicht ein zerrüttender, überspannender Zwiespalt und nach dessen Beseitigung eine Frevelthat, wie bei Macbeth, sondern nach stiller und männlicher Erwägung einer zweiseitigen und zweideutigen Aufgabe eine unbereute aber gebüßte That, die nach Zweck und Mitteln ein Fehler, eine Irrung war und als solche sich an ihm rächte.

War im Hamlet die Absicht, das Verhältniß der geistigen zur handelnden Natur in einem allgemein menschlichen Sinne zu behandeln, so ist die Tendenz in der Historie von Julius Cäsar eine mehr politische: den Zusammenstoß moralischer und politischer Pflichten zu schildern. Der Kampf zwischen der Humanität einer edlen und sanften Natur und dem politischen Grundsatz eines energischen Charakters, zwischen persönlichen Gefühlen und öffentlicher Pflicht ist die Seele dieses Stückes und das Fesselnde in der Lage, in die Brutus gesetzt ist. An sich selbst betrachtet ist Brutus eine viel zu sittliche und reine Natur, um für die harten und so oft schmutzigen Werke der Politik wie jener gröber geartete Faulconbridge, wie der scharfe Cassius geschaffen zu sein. Bei der ersten Andeutung, mit der ihn Cassius in seine Verschwörungsgedanken einweiht, fühlt er, daß man ihn in ein fremdes Element zieht: in welche Gefahren willst du mich leiten? fragt er, daß du

mich in mir suchen heißt, was nicht in mir ist! Die eigene innere Stimme ruft ihn nicht zu dieser That. Wohl hat die Noth der Zeit auf ihm gelastet und ihm schwere Seelenleiden bereitet, der steigende Ehrgeiz Cäsar's hat ihn nachdenklich, sinnend und gramvoll gemacht, aber wie immer hat er die Bewegungen seiner Seele in sich verschlossen; zu einem Angriff gegen diese Leiden oder deren Ursache trieb es den starken Dulder nicht; wenn er Cassius betheuert, daß er nicht ein Sohn Roms heißen möchte unter den harten Bedingungen, die die Zeit auf sie legen zu wollen scheine, so denkt er wohl zunächst nur an eine freiwillige Verbannung. Aber dieser an sich nicht zur Politik geschaffene Mann ist doch in den Staat gestellt, der in Politik zu feiern nicht erlaubt und in den Grundsätzen erzogen, die in das handelnde Leben nöthigen. Er ist wie Hamlet von gebildetem Geiste und führt, nach Plutarch wie bei Shakespeare, Bücher im Lager mit sich, ein hagerer Denker, wie Plutarch's Cäsar nicht allein den Cassius, sondern auch ihn bezeichnet; aber er mochte (dieß ist geschichtlich) nach seinem eignen Zeugniß, das Shakespeare bei Plutarch gelesen hatte, nicht die Ciceros, die Menschen, denen ihre Bildung nichts eintrug, deren schönste Grundsätze nicht lebendig wurden; und ganz in diesem Geiste hat ihn Shakespeare aufgefaßt. Neben seinen menschlichen Pflichten steht ihm, nach der Denkart des ganzen Alterthums, die politische Pflicht, neben der Tugend des Privatmannes die Ehre des Patrioten in gleicher

Höhe. Deßhalb folgt nach jenen abwehrenden Worten gegen Cassius zugleich die Versicherung: wenn er von ihm etwas verlange, das dem Vaterlande und Gemeinwohl dienlich sei, so werde er Ehre und Tod gleichmüthig ins Auge fassen, denn er liebe die Ehre mehr als er den Tod scheue. Zu diesen seinen politischen Grundsätzen nun spricht Cassius, um ihn in eine Verschwörung gegen Cäsar zu ziehen. Von diesem Augenblicke an steigert sich das Leiden über die Lage der Zeit und des Staates in ihm zu einem großen inneren Kampf. Er ißt, er schläft, er spricht nicht mehr; Vorstellungen und Sorgen quälen ihn bei Tag und Nacht; zwischen der ersten Anregung und der Ausführung, sagt er selbst, ist die Zwischenzeit wie ein Phantasma, wie ein schreckenvoller Traum; der Geist und die körperlichen Werkzeuge sind im Rathe miteinander und der Staat des Menschen, wie ein kleines Königreich, erleidet dann den Zustand einer Empörung. Diese ähnliche Revolution, diese Phantasmen und Schreckensträume sahen wir Macbeth erschüttern und er schüttelte sie baldmöglichst von sich ab; wir sahen sie Hamlet zerrütten und aufreiben; in Brutus kann sie uns nur der Schauspieler, und auch Er nur sehr in der Ferne zeigen; sie sind niedergezwungen von einer großen Geisteskraft, die mit der Ruhe des grundsätzlichen Handelns die streitigen Punkte erwägt und sich darnach in kräftiger Fassung entscheidet. Wie Brutus über das schnöde Antlitz der Verschwörung sich äußert, sieht man, sie widerstrebt seiner ganzen Natur, aber nachdem er

sie einmal für nöthig erkannte, lehrt er ihre schnöden Künste zu üben. Er möchte gern Cäsar's Geist tödten, ohne seinen Körper bluten zu lassen, aber da sein Herrscherehrgeiz gegen die Sache der Freiheit in Frage kommt, duldet sein republikanischer Grundsatz keinen Zweifel. Wenn er das Mitleid mit Cäsar und das Mitleid mit dem Vaterlande wägt, ist in ihm kein Streit darüber, was schwerer in die Wagschale fällt. Wenn das menschliche Verhältniß, das zwischen ihm und Cäsar besteht, gegen das Verhältniß gestellt wird, in das die von Junius Brutus ererbte republikanische Tugend ihn zum Vaterland setzt, so ist es unerläßlich, daß die Herstellung des freien Staates seine oberste Pflicht heißen müsse. Die reinsten Motive entscheiden den innern Kampf in ihm im patriotischen Sinne; selbst seine bittersten Feinde erkennen dieß an. Cäsar soll fallen als Opfer für das Vaterland, sein Wohl und seine Freiheit; Nothwendigkeit nicht Haß, Gerechtigkeit nicht persönlicher Eigennutz sollen die Hände gegen ihn waffnen, die Brutus nach der That gern darum schelten wollte. Kein unreiner Beweggrund, wie Cicero's Ehrgeiz, soll zugelassen werden; des befreundeten Ligarius' williger Eifer wird williger herangezogen. Kein unnöthiges Verbrechen soll die Eine unvermeidliche That entweihen, die „grade Tugend ihres Unternehmens", das Brutus als Opferer, als Reiniger, nicht als Schlächter vollbringen will. Im Augenblicke des Vollzugs ist der kalt entschlossene Mann seiner guten Gründe so sicher, daß

er glaubt, sie müßten selbst Cäsar's Sohn zufrieden stellen. Vor dem römischen Volke ruft er in derselben Sicherheit und Ruhe des Bewußtseins sein eigenes Schicksal auf sich herab: Er habe seinen besten Freund erschlagen für das Wohl von Rom; denselben Dolch habe er für sich, wenn es seinem Vaterlande gefalle, seinen Tod zu bedürfen.

In diesem innern Kampfe nun und in der Entscheidung, die Brutus traf, liegt eine doppelte Irrung, die sich von sittlicher und politischer Seite her darstellt. Brutus erscheint bei Shakespeare und selbst bei Plutarch, mehr als geschichtlich gerechtfertigt ist, in einem engen Freundschaftsverhältnisse mit Cäsar verbunden. Sein Schwager Cassius sagt ihm, er habe den Cäsar, als er ihn tödtete, mehr geliebt, als ihn jemals. Sein Feind Antonius nennt ihn Cäsar's Engel. Der Dichter hat wunderlicher Weise dem fallenden Cäsar beim Anblick des Brutus zu größerer Emphase die lateinischen Worte: et tu Brute? in den Mund gelegt, um ein schwereres Gewicht auf die schmerzliche Betroffenheit des väterlichen Freundes zu legen, der den Brutus nicht in der Schaar seiner Mörder gesucht hätte. War es gerade diesem gefühligen und edlen Mann in diesem persönlichen Verhältnisse angemessen, daß Er Cäsar's Tod als das einzige Mittel zur Herstellung der Staatsfreiheit ergriff? Fallen nicht auf ihn die Worte des Antonius mit furchtbarer Schwere, daß bei jenen Worten Cäsar's mächtiges Herz erst gebrochen wäre, weil Brutus' Undankbarkeit ihn stärker als Verrätherwaffen

übermannt habe? Muß er nicht stumm stehen, da ihm derselbe Antonius den Vorwurf ins Gesicht schleudert, daß sie unter dem Rufe: Heil Cäsar, schmeichelnd ins Gesicht, ihn tückisch getödtet hätten? Der Makel des Meuchelmords bleibt an Brutus haften, ein Verbrechen, das keine politische, das keine Gegenpflicht aufwiegen kann. Dieser Makel klebt an dem Geliebten des Cäsar fester, als an Cäsar's persönlichem Feinde, dem Cassius, und jenem, dem guten Engel des Cäsar, erscheint daher später der Geist des Gemordeten als sein böser, sein racheverkündender Dämon. Ist Brutus' That nach politischen Motiven edler, so ist sie in menschlicher Beziehung unnatürlicher, als die des Cassius, in dem sie sich unedler aber natürlicher darstellt. Shakespeare hat diese Betrachtungen von dem wortkargen Brutus nicht selbst anstellen lassen, aber sie liegen nachdrucksvoll in den Dingen; am schärfsten in dem Gegensatze des Antonius. Was ist dieser Wollüstling von wilden Sitten, dieser Epikuräer, dieser Spieler und Wettläufer, dem man zutraut, er werde im besten Falle um Cäsar's Tod sich grämen und sterben, vielleicht, wenn er heil davon komme, darüber lachen, was ist Er, gegen Brutus gehalten? An Geist und Fähigkeit zwar weit mehr als eben dieser arglose Brutus hinter ihm sucht, aber von sittlicher Seite nur ein verworfener und grundsatzloser Mensch. So weit wir ihn in diesem Stücke handeln sehen, stellt er sich zunächst in seiner Schmeichelei ins Angesicht der Mörder dar, wie diese selbst dem Cäsar ge-

genüber; wir dürfen ihm seine Kunst, sich in die Zeit zu fügen, mit der Miene der größten Ehrlichkeit die schlimmsten Ziele zu verfolgen, das Volk in einer Meisterrede aufzustürmen trotz der Vorschrift, daß er nichts Böses über die Mörder sagen solle, wir dürfen ihm die Arglist, mit der er im Tone des schlichten Mannes die ehrenhaften Republikaner rühmt, die er zugleich zu Verräthern stempelt, und den Redner Brutus im Hohne der Ueberlegenheit preist, da er seine Rede und seine That bereits vernichtet hat, wir dürfen, sagen wir, ihm diese Kunst und Arglist nicht wohl höher anrechnen, als jenen die heuchlerische Tücke, mit der sie Cäsarn ins Netz lockten. Wie sinkt aber derselbe Mann herunter, wenn man gegen Brutus' Gemeinnützigkeit, Vaterlandsliebe und milde Schonung und Sparung des Blutes den Triumvir nachher die politischen Feinde rücksichtslos ächten, das Testament des Cäsar, mit dem er das Volk zur Empörung gerufen hatte, zum Nachtheil des Volkes beschneiden, den Lepidus als Lastthier mißbrauchen, sich selbst dem jungen Octavius schweigend fügen sieht? Und doch werden wir zugeben müssen, daß sich uns selbst dieser Elende, gerade von menschlicher Seite, über der Leiche Cäsar's mehr empfiehlt, als selbst der edle Brutus. Er war wie dieser der Freund des Cäsar; er fand ihn, wie dieser, treu und gerecht gegen sich; sein Tod dringt ihm aufrichtig und warm zum Herzen; er bewährt das, als er allein, als er mit Octavius' Diener ist; er wagt es, den Mördern seinen Gram zu zeigen; sein Herz ist

wahrhaft „im Sarg bei Cäsar“ und nur dieser ächte und ungekünstelte Schmerz bereitet die großen Wirkungen seiner kunstvollen Rede in Wahrheit vor. Wie groß von politischer Seite Brutus' Vaterlandsliebe und ehrliche Meinung trotz seinem Morde erscheint, eben so schön kleidet von sittlicher Seite den Antonius diese ächte Treue gegen seinen todten Freund, der ihm nichts mehr bieten kann, trotz seinen treulosen Absichten gegen die Mörder, denen entgegenzutreten gefährlich ist. Dieser Gegensatz ist von einer schneidenden Schärfe, in den Shakespeare den Antonius zu Brutus gestellt hat, und es ist sogar eine doppelte Schneide in ihn gelegt, deren Eine Seite sich auf die politischen Fehler in dieser Handlung bezieht. Indem sich Brutus nach dem überwundenen innern Kampfe für Cäsar's Tod entscheidet, sagt er uns in dem Selbstgespräche (II, 1), das im ganzen Tone so viel Anklang an Hamlet's Hauptmonolog hat, seinen Entscheidungs**grund**. Er muß bekennen, daß Cäsar's Leidenschaften nie seine Vernunft überherrscht haben. Er sieht ihn nur am Scheidewege zwischen Ehrgeiz und Mäßigung stehen, halb strebend, halb genöthigt, die Herrschaft, die ihm die Verhältnisse thatsächlich gegeben haben, gesetzlich und erblich zu machen. Weil er aber hinter Cäsar's Bescheidung den kühnsten Ehrgeiz lauern sieht, weil er den Mißbrauch der Größe fürchtet, wenn sie das Gewissen von der Macht scheidet, so will er dem vorbauen. Er muß es sich selbst gestehen, daß die That, nach dem, was Cäsar **jetzt ist**,

keinen guten Schein haben werde, er will sie daher so betrachtet haben: das, was er ist, vermehrt, würde zu irgend einem Aeußersten führen; und darum soll das Schlangenei in der Schale zertreten werden! Aber dieß hieß in der That für einen Mann von der Gerechtigkeit und Gewissenhaftigkeit des Brutus zu genau in eine noch nicht begangene Schuld hineinspähen; bei dieser Großthat, zu der er sich erhebt, spielt leise ein feiner, ererbter, populärer Ehrgeiz so mit, wie in Cäsar's Machtstellung der Herrscherehrgeiz; und Gewissen scheidet sich so in ihm von Ehre, wie er es von Cäsar nur erst fürchtet.*) Zum Richter über Gedanken ist Niemand bestellt. Wenn nach Vermuthung und Voraussetzung verurtheilt werden darf, so

*) Es ist nicht uninteressant zu sehen, wie übereinstimmend Shakespeare's großer Zeitgenosse Bacon mit ihm über ähnliche Collisionspflichten dachte. Er führt in seiner Schrift de augmentis scientiarum das Mahl an, bei dem in Anwesenheit des Brutus und Cassius die Frage über die Statthaftigkeit des Tyrannenmords aufgeworfen wurde. Einige Gäste erklärten sich dafür, weil Knechtschaft das äußerste Uebel sei; Andere dagegen, weil Tyrannei weniger verderblich wäre als Bürgerkrieg; Andere erklärten, es sei unwürdig, daß sich Kluge in Gefahr stürzten für Thoren. Unter solchen Streitfragen, fährt er dann fort, sei die die häufigste: ob man um der Wohlfahrt des Vaterlandes, oder um eines großen künftigen Gutes willen von der Gerechtigkeit abweichen dürfe. Worüber der Thessalier Jason zu sagen pflegte: „Man muß einiges Ungerechte thun, damit vieles Gerechte geschehen könne." Darauf aber ist die Antwort leicht: „Den Gewährleister der gegenwärtigen Gerechtigkeit hast du, aber nicht den Bürgen der künftigen. Die Menschen sollen thun, was in der Gegenwart gut und gerecht ist, und das Künftige der göttlichen Vorsicht überlassen."

hat auch der Pöbel nachher Recht, den Poeten Cinna auf eine Voraussetzung hin zu zerreißen. Wartete Brutus das Aeußerste ab, so war es möglich, daß die Schicksale Cäsar'n erreichten, daß eine unwillkührliche Revolution, nicht eine ausgeklügelte Verschwörung, nicht die Verschwörung eines Freundes ihn stürzte. Brutus konnte sich auch in Cäsar irren; dieß ist freilich nur eine unerweisbare Möglichkeit; aber er irrte sich in Antonius, dieß ist gewiß; und diese Gewißheit macht die Möglichkeit der anderen Irrung wahrscheinlicher. Er hielt den Antonius für einen unschuldigen Weichling, für Cäsar's Arm, der nichts mehr sein werde, wenn der Kopf erst fehle; er weiß von ihm, daß sie ihn zum Freunde haben werden. In allen diesen Meinungen über Antonius betrügt er sich vollständig, obwohl er von Cassius gründlich gewarnt war: und doch baute er auf eine Meinung über Cäsar dessen Todesurtheil. Er versprach Rom in feierlicher Betheuerung, wenn nur die Herstellung der Republik folgen wolle, so solle es seinen Wunsch haben aus Brutus' Hand. Ungewiß, ob dieß Gut der Herstellung folgen werde, begeht er ein gewisses Verbrechen; einen nothwendigen Theil dieses Verbrechens, des Antonius' gleichzeitige Wegräumung, läßt er unbegangen; und die Folge davon ist, daß durch eben diesen Antonius die bezweckte Herstellung vereitelt wird. Stumm wie Brutus vor der Schlacht bei Philippi den sittlichen Vorwurf des Meuchelmords aus Antonius' Munde hören muß, muß er Cassius' politischen

Tadel hören, daß er zur Unzeit den Mann geschont habe, der ihm sonst jenen Vorwurf nicht hätte machen können.

Seine Natur aus sich selbst, zeigten wir, hätte Brutus nicht zu einer so gewaltsamen That getrieben; sie war zu sanft und edelmüthig. Aber eben in diesen Eigenschaften wurzelte wieder seine Ehrliebe, die ihn auf den Ruf des Vaterlandes achten hieß, da er an ihn drang; dann die Lenksamkeit, der Mangel an Eigensinn und Egoismus, der ihn dem Rath und der Mahnung von außen frei zugänglich machte; und endlich die Arglosigkeit, mit der er diese Stimmen von außen ungeprüft ließ. Er gab sich zu rasch dem Manne hin, aus dem persönlicher Haß gegen Cäsar sprach; er nahm zu treuherzig den Ruf der Männer an, die ihn zum Deckmantel ihrer sittlichen Blöße gebrauchten; er las zu glaubwürdig die Zettel, die sie ihm in den Weg warfen, als die Stimme des römischen Volkes. Dieser Ruf des Vaterlandes sprach zu ihm, wie der Lady Macbeth Aufstachelung des Mannessinnes zu Macbeth. Der ruhige Mann, wie jener leidenschaftliche, übernimmt sich in seiner Aufgabe; nicht daß er sich wie jener maaßlos überstürzt, aber er greift fehl in der Wahl zwischen dem inneren Antrieb seiner Natur und dem äußeren eines Ehrenrufes. Diesem Irrthum erliegt er ohne sich ihn zu gestehen. Der Dichter hat dieß, da es durch Reflexionen von dem einmal in dieser Irrung befangenen Manne nicht gesagt werden konnte, durch eine Parallele deutlich gemacht, die von einem wunderbaren Tiefsinn

Zeugniß gibt. In der Episode der Portia hat Shakespeare gerade nur den Plutarch abgeschrieben, fast ohne alles Zuthun und Abthun. Und doch ist durch die bloße Stellung derselben in einer bewundernswerthen Weise das Licht gewonnen, das uns Brutus' verborgene innere Vorgänge nach der That durch Reflex aufhellen muß. Portia ist von dem Dichter ganz als das weibliche, schwächere Seitenstück zu Brutus dargestellt. In ihrer weiblichen Pflege und Sorgsamkeit um ihren Gatten ganz ein Weib, fühlt sie als Cato's Tochter, als Brutus' Gattin den Ruf in sich, den politischen Planen ihres Gatten nicht fremd zu bleiben, wie Er als des alten Brutus' Nachkomme sich der Sache der Freiheit nicht versagen zu dürfen glaubte. Sie prüft an einer selbstgeschlagenen Wunde ihren Beruf, ihren Muth, ihr Vermögen zu schweigen und zu tragen, und diese Probe gelingt. Sie drängt sich nun in den Rath ihres Mannes, nimmt ihr Theil an seinem Gram und seinem Geheimniß und wird eine passive Mitverschworene. Aber gleich da dieß geschehen ist, tritt die verleugnete Weiblichkeit in ihr zu Tage, wie in Brutus die unterdrückte Menschlichkeit, als er Antonius' Tod nicht wollte. Sie traute sich über weibliches Vermögen zu, als sie sich in die Verschwörung drängte, wie Er in seiner Sphäre, als er sich an die Spitze der Verschwörung stellen ließ. Bei der ersten fehlgeschlagenen Erwartung bricht Portia's Herz und sie endet in Selbstmord. So rasch überwältigt von Besorgniß flieht Brutus mit Cassius gleich

nach Antonius' Erfolgen, Beide, wie „Wahnsinnige", aus Rom; diese Trennung wirkt auf Portia's Verzweiflung und ihr Tod wieder auf Brutus' innere Zerstörung zurück, die er nach seiner Weise kaum erkennbar verbirgt bis zuletzt. Der Unmuth, der ihn von da beherrscht, wirkt wieder auf den üblen Ausgang seiner Sache hinüber; er verräth sich zunächst in der scharfen Art, in der er Cassius zurecht weist. Das Zerwürfniß der Feldherren bleibt den Blicken der Späher nicht entzogen und kann nicht ermuthigend wirken; den zerknickten Freund zu schonen, gibt Cassius in der Meinungsverschiedenheit über den Schlachtplan vorschnell nach, zu nicht gutem Erfolge. Wie machtvoll Brutus sich beherrscht in den Stunden der Entscheidung ihrer Schicksale, ein ganz anderer Gebieter der Leidenschaft und der innern Unruhe als jener Macbeth, doch ist er wie dieser zerstört, zerstreut, launisch, vergessen. Sein böser Geist erscheint ihm, nicht lang quälend und folternd wie jenem Richard, nicht länger seinen Muth lähmend als in dem flüchtigen Augenblick seiner Erscheinung, aber er kehrt doch wieder und verkündet ihm seine letzte Stunde. Antonius hatte Recht zu vermuthen, daß beide Führer der Republikaner guten Muth nur heuchelten, nicht besaßen. Die Irrungen, die die Schlacht verlieren machen, scheinen, geschichtlich wie sie sind, von dem Dichter benutzt, auf die Aehnlichkeit zwischen Strafe und That zurückzuweisen. Das Mißtrauen in den guten Ausgang hatte Cassius vorschnell zum Selbstmord getrieben. „Der Irrthum, das

Kind der Melancholie, zeigte den richtigen Gedanken der Menschen Dinge, die nicht sind; der Irrthum, schnell empfangen, kommt nicht zu gesunder Geburt, er tödtet die Mutter, die ihn gebahr." Dieß sind Worte, die zugleich auf den mißtrauischen Irrthum zurückdeuten können, der dem Brutus in Bezug auf Cäsar's Ehrgeiz Dinge zeigte, die noch nicht waren. Bei dem Eintritt in die Verschwörung that der ehrenhafte Mann um der patriotischen Ehre willen einen Schritt, den ihm seine sittlichen Grundsätze an sich untersagt hätten; ganz dem entsprechend ist sein Ende. Seine Schule schrieb ihm vor, den Ausgang geduldig zu ertragen, aber da ihm Cassius die Schmach vorhält, besiegt im Triumph geführt zu werden, wendet ihn Ehrgefühl auf die Anstiftung desselben Cassius, der zuerst sein Ehrgefühl gegen Cäsar aufrief, von dem sittlichen Grundsatze ab; er greift zum Selbstmord, den er sonst für feige gehalten hatte, mit gelassenem Muthe.

Nicht vieles Glänzendere hat Shakespeare geschaffen, als das Verhältniß, in das er Cassius zu Brutus gestellt hat. Wie genau dazu die Anleitung schon im Plutarch gegeben war, doch hat der Dichter in leisen Veränderungen diesen Charakter künstlerisch noch mehr als die Geschichte zu Brutus in den schärfsten Gegensatz eines fähigen politischen Kopfes und Revolutionsmannes zu einer edlen Seele und sittlichen Natur gesetzt. Römischer Staatssinn und antike Denkart spricht aus diesem Gegenbilde des Brutus, wie aus diesem selbst, in allen Zügen heraus;

die Natur und der Geist des Alterthums wirkte hier auf das unüberladene Gehirn des Dichters, das nicht in der Schule gemartert war, in köstlicher Frische und Unmittelbarkeit herüber. Es ist nicht genug bedacht, was es in jener Zeit heißen wollte, sich mit diesem freien Verständnisse in die republikanischen Gesinnungen der alten Welt einzuleben, politische Charaktere, Staatsleben und öffentlichen Geist einer fernen Zeit, aus der einzigen Quelle des Plutarch, mit dieser gleichen Durchdringung zu behandlen, mit der Shakespeare seine englische Volksgeschichte und das alltägliche private Leben behandelt hatte. Es sei, daß ihm der Reichthum der Bilder in den politischen Materien nicht ganz in der Fülle zuströme wie in andern Dingen, und daß dieß auf die so sehr einfache, aber adel= und würdevolle Haltung dieses Stückes eingewirkt habe, doch bezeugt jedes einzelne Wort in allen wesentlichen Punkten das klare Verständniß der Geschichte und der Staatslage, um die es sich handelte, und es möchte schwer sein, in Bezug auf die allgemeinen Wahrheiten, die jenen Zeiten des römischen Staates zu entnehmen sind, einen einzigen Mißgriff nachzuweisen. Man hat finden wollen, daß sich Shakespeare sogar zu sehr in die freien Staatsgrundsätze der alten Welt über der Lektüre seines Plutarch vertieft habe und daß er liberalere politische Meinungen und rein demokratische Gesinnungen angenommen habe, die mit seinen früheren in den englischen Geschichtstücken nicht übereinstimmen. Dem ist nicht so. Er hat sich dort dem monar=

chischen Zuge der Geschichte gefügt, wie hier dem republikanischen, achtungsvoll vor dem Geiste einer jeden Zeit und Nationalität; und im Cäsar selbst steht er zwischen dem Monarchismus und der Republik, die sich in jenem Zeitalter mit kaum noch gleichen Kräften bekämpften, in derselben bewundernswerthen Unpartheilichkeit, die ihn überall auszeichnet. Fände man es befremdend, daß ein Dichter unter so absoluten Regenten wie Elisabeth und Jakob I., in deren nächstem Dienste er stand, sich zu dieser politischen Unbefangenheit, zu diesem Freiheitssinne, zu dieser warmen Sympathie mit der fallenden römischen Republik und ihren Vertretern erhob, so muß man wieder bedenken, daß gerade in jener Zeit sich in Englands nächster Nähe bei einem stamm- und sprachverwandten Volke eine junge Republik aus langen Kämpfen erhob, in denen ihm Englands Hülfe, schon wegen dem gemeinsamen Feinde Spanien, zur Seite stand, daß dort republikanische Gesinnungen und Staatsleute sich langsam herangebildet hatten und daß sich in England in natürlicher Fortwirkung von da die ersten Geister regten, die von freieren Staatsordnungen Begriffe faßten. So war es Shakespeare möglich, auch in diesem Stücke wie in Hamlet, von einer ganz anderen Seite, in treuer Naturwahrheit die Bilder zu entwerfen, die uns heutigen vielfach zum Spiegel der Selbsterkenntniß dienen könnten, so daß es nicht zu verwundern wäre, wenn jetzt dieses Stück vor den andern die lebendigere Theilnahme der Menschen in Anspruch nehmen würde.

Haben wir Deutsche in diesen Zeiten nicht eben so die edelsten Namen, die unbescholtensten Menschen, die glänzendsten Sterne an unserm politischen Himmel zu unserer Enttäuschung erbleichen sehen, die moralischen Größen, die wir irrig für politische Größen gehalten haben? Spricht nicht die ewig bewährte Lehre aus diesem Stücke wie aus unserer jüngsten Geschichte, daß Revolutionen, sobald sie den Charakter von Partheiverschwörungen annehmen, nothwendig verloren gehen müssen? Und welch eine Anschauung für uns, die wir den ehrwürdigen Namen der Republik von dem Auswurf der Menschheit haben in Koth treten sehen, die wir so abscheuwürdig die glänzende Gestalt verunstalten sehen mußten, in der sich uns diese Staatsform der alten Welt in der Begeisterung der Jugend darstellte, welch eine Anschauung für uns dieses edle Freundepaar, das, mit allen Tugenden und Kräften, mit Einsicht und Unbescholtenheit ausgestattet, vergebens ringt, das kostbare Gut des Freistaates in einem Volke aufrecht zu halten, das der Freiheit durch Jahrhunderte kundig gewesen war, während bei uns diese Staatsform, von Kindern wie ein Kinderspiel, den Unmündigen gegeben werden sollte, die sich selber mit dieser gefährlichen Waffe auf den Tod verwundet haben würden!

Nach Plutarch schied man in der öffentlichen Meinung zwischen Brutus und Cassius so, daß man sagte, Brutus habe die Tyrannei gehaßt, Cassius den Tyrannen; doch gibt der Geschichtschreiber zu, daß diesem auch ein

allgemeiner Haß gegen alle Tyrannei beseelt habe. So hat ihn Shakespeare genommen. Seinen Cassius durchglüht ganz die Liebe der Freiheit und Gleichheit; er stöhnt unter dem Joche der monarchischen Zeit mehr als die andern; er erträgt diese Last nicht in sinnender Geduld wie Brutus, sondern sein anschlägiger Geist strebt in natürlicher Gegenwirkung, sie von sich abzuwälzen; er sucht nach den Männern der alten Zeit; die neuen, die vor dem Wolfe zaghaft zu Schafen geworden sind, sind ihm ein Gräuel. Der Freiheitsgrundsatz ist bei ihm nicht gekreuzt von sittlichen Maximen, die ihn in seinen politischen Anschlägen irren könnten; ein ganz und rein politischer Charakter, achtet er nichts so hoch wie das Vaterland und dessen Ehre und Freiheit. Diese Grundsätze, wenn sie nicht in Cassius' Temperament, Geist und Charakter gewurzelt wären, würden in ihnen auf alle Fälle eine kräftigere Stütze haben, als dieselben Grundsätze in Brutus' menschlicherer, gefühlvollerer Natur finden würden. Von cholerischem Temperamente, kein Lacher, kein Musikliebhaber, kein Spieler, kein leichtfertiger Plauderer beim Trunk, ist er nie auf leichtes Nebenwerk zerstreut, sondern stets in ernste Betrachtung ernster Dinge vertieft, ein hagerer Denker, ein großer Beobachter, der die Menschen und ihre Thaten durchschaut; und als solcher ist er von Cäsar gefürchtet und er bewährt sich als solcher neben Brutus. Von der Anziehungskraft so urbaner Naturen wie Cäsar und Brutus hat er nichts; verlässig und fest,

kein Verleumder hinterm Rücken, keiner, der seine Liebe verkauft, ist er ein zuverlässiger Freund, aber seine hypochondere Laune, seine gallsüchtige Heftigkeit wird Niemanden anziehen, ihn zu suchen. Vielmal stellt er sich selber in dieser heftigen und bitteren Gemüthsart vergleichend gegen Brutus: er nennt sich raschlaunig von der Mutter her dem sanften Freunde gegenüber; er gesteht, daß er dessen Gleichmuth durch Kunst zu besitzen strebe, von Natur nicht besitze; er schiebt dessen Tadel, der aus Unpartheilichkeit fließt, auf Mangel an Liebe, aus dem er bei ihm fließen würde, denn er sieht am Freunde nichts Böses, wie er am Feinde nichts Gutes sieht; da er nach dem Zwiste mit Brutus von Portia's Tode hört, ruft er: wie entkam ich dem Tode, da ich euch so reizte? denn ihn würde so viel Aufreizung bei so viel Gram fassungslos gemacht haben. Spleen und Ueberdruß des widerwärtigen Lebens drücken ihn nieder, wo Brutus mit Geduld bewaffnet ist. Und während dieser im Anfange den Selbstmord für eine Auskunft des Feigen hält, sieht Cassius darin gerade die Stärke auch des Schwachen, daß ihm jederzeit frei steht, die Lebensbande, wenn er sie müde ist, abzustreifen. Auch in diesem alten Streitsatze bewährt Shakespeare seine wunderbare Unbefangenheit; er legt diesen gegensätzlichen Charakteren diese entgegengesetzten Ansichten über den Selbstmord, seine Quelle und seine Berechtigung, in den Mund, für keine entscheidend, weil dieß eben nur verschiedene Denkart in verschiedenen Menschen ist, und weil

sich kein allgemeines Gesetz über eine That aufstellen läßt, die Zeiturtheile und Verhältnisse in so ganz verschiedenem Lichte erscheinen lassen. Der Dichter ehrte in Hamlet und Cymbeline die christliche Ansicht und hier läßt er mit gleicher Wärme den Cassius den Grundsatz des Alterthums (ἢ καλῶς ζῆν, ἢ καλῶς τεθνηκέναι τὸν εὐγενῆ χρή. Soph. Ajax.) aussprechen: ihm wäre so lieb nicht da zu sein, als in der unrühmlichen Furcht zu leben vor einem Wesen wie er selbst. Diese Gleichheitsliebe, in ihrem Grunde achtbar und edel, versetzt sich in Cassius dann auch mit unedlem Stoffe; aber er ist der Art, daß er ihn noch tauglicher zum Revolutionsmanne, daß er seine straffen Grundsätze zu straffen Vorsätzen macht. Es mischt sich in seinen Tyrannenhaß der Neid des geringer Begabten gegen Cäsar ein; er erinnert sich, daß er ihm einst im Wettkampfe des Schwimmens das Leben gerettet, daß er ihn krank, jeder menschlichen Schwäche unterworfen gesehen hat, und jetzt soll er sich diesem Manne wie einem Gotte beugen, ihn wie einen Kolossen die Welt beschreiten sehen, zu dessen Füßen sich die „Unterlinge" krümmen. Er scheint geneigt, den Rang lieber nach der Körperstärke zuzumessen, als nach der Kraft des Geistes; er wundert sich, wie Cäsar aller Welt den Rang abläuft, den er lieber seiner Schwimmkunst zusprechen möchte; er wägt nur die gleiche Nahrung Beider und die Namen, nicht das Verdienst und die Gaben, in dem mißgünstigen Gefühle des Mittelmaaßes gegen das wirklich Große; und in diesem Ge-

fühle liegt der schärfste Stachel der gefährlichsten Revolutionsmänner. Darum sieht ihm Cäsar scharfsichtig den hungrigen Blick ab, und die Naturart, der es nie behaglich ist, so lange sie einen Größeren über sich sieht. Darum ist auch Cassius der natürliche Anstifter der Verschwörung und er bewährt sich in ihrer Anlage und in allen seinen Rathschlägen als den größeren Meister in dieser Kunst als Brutus. Schon in der Werbung der Mitglieder verräth sich die Menschenkenntniß, die Cäsar an ihm rühmte. Er födert den edlen Brutus mit dem Gemeinwohl und dem Anruf seiner Familienehre. Den sauern Casca, der hinter Sarkasmen seinen Unmuth birgt, der unselbstständig dem Cäsar fast in Anton's Eifer dient und auf seine Worte wie auf Orakel hört, aber auch unter Cassius' Leitung im Dienste der Freiheit so weit wie Einer gehen will, diesen Casca greift er im Augenblicke der Sturmnacht bei seiner Schwäche. Er deutete erst diese Nacht und ihre Schrecknisse auf Cäsar, der donnert, blitzt, die Gräber öffnet und wie ein Löwe brüllt; da er bemerkt, daß der Aberglaube bei Casca haftet, deutet er sie auf *ihr* Werk, das blutig, feurig, schreckbar, wie diese Nacht geschaffen sei. Er räth den Cicero in ihre Sache zu ziehen und würde die Bedenken des Brutus nicht getheilt haben, um einen guten Namen mehr für sich zu haben. Durchgängig erblickt er mit Adlerauge die richtigen Mittel zum Zwecke und würde sie ungeirrt von moralischen Skrupeln ergreifen, als Mensch weniger unbescholten, als Staats-

mann viel trefflicher als Brutus. Voll Umsicht ist er voll Argwohn vor dem Gegner, weit entfernt von dem zu großen Vertrauen auf eine gute Sache, an dem Brutus untergeht. Er besitzt die nothwendige Schärfe des Urtheilens und Handelns, wie es in Revolutionszeiten allein frommt; er weiß, daß man sich nicht in Politik, geschweige in Revolutionen mischen darf, wenn man nicht die zartere Moral des Hauses in einen gröberen Styl übertragen kann; er würde mit der Tyrannei nach ihrer eigenen Schlechtigkeit verfahren; er würde die Dinge nicht nach der möglichsten Schonung der Feinde, sondern nach der möglichsten Förderung der eigenen Sache betreiben; er würde nicht gerade unnöthige Härte üben, aber keine nöthige ungeübt lassen; er würde dem Machthaber gegenüber von ihm so übel denken, wie dieser von seinem Gegner; er würde seine List, seine Grausamkeit, seine Macht gegen ihn wenden, so weit sie ihm gegeben ist; er würde zur rechten Zeit mit der Flut der Dinge gehen, nicht wie Brutus dieß will, als es zu spät ist. Der Zwiespalt zwischen seiner Natur und Brutus' Charakter tritt daher bei jedem Anlasse heraus: überall erscheint Brutus so menschlich edel, als Cassius politisch überlegen; jedem fehlt das Bessere des Anderen, das jeden vollkommen machen würde. Antonius sollte nach Cassius' Meinung fallen; selbst menschlich betrachtet übte Brutus an ihm eine nicht so undankbare That wie an Cäsar; politisch war sein Tod eine gebotene Nothwendigkeit, die denkbarer Weise den ganzen Ausgang

ihrer Unternehmung verändert hätte. Brutus sucht Antonius zu gewinnen mit der edlen Seite ihrer That, Cassius, da er einmal geschont war, mit Ehrenstellen und Würden. Brutus erlaubt ihm öffentlich zu Ehren Cäsar's zu reden, was auch bei Plutarch sein zweiter Fehler heißt; Cassius sagt ihm die schweren Warnungsworte: Ihr wißt nicht, was ihr thut! Brutus hat den Pella wegen Bestechlichkeit verurtheilt und hat für sich Recht; Cassius nahm sich seiner an ohne ihn zu entschuldigen, er will in solcher Zeit nicht jeden Fehler bekrittelt wissen, und er hat nicht minder Recht. Brutus beschuldigt den Cassius selbst, daß er Stellen an Unverdiente verkaufe, er will und kann nicht Gold mit schlechten Mitteln schaffen; eine goldene Gesinnung, die aber dem Werke, das im Zuge ist, das unentbehrliche Gold nicht schaffen wird. Brutus liebt nicht Cassius' Fehler, aber in solchen Zeiten ist es allerdings besser, bei den Fehlern der Freunde das Auge zuzudrücken, deren man bedarf. Brutus verläßt eine vortheilhafte Stellung, um nach Philippi zu ziehen, der ältere Krieger Cassius widerräth es und gibt nur unter Einsprache nach, Alles an Eine Schlacht zu setzen. Seine Einsicht läßt ihn den üblen Ausgang voraussehen; da diesen auch die Vogelzeichen verkünden, wird er abergläubisch und fällt vor dem Drang der Dinge von einem Grundsatze seines Epicur ab, wie Brutus in seinem Selbstmord von dem der Stoa. In allen diesen Punkten gibt Cassius dem Brutus nach, wo er nicht sollte, wie Brutus in dem Einen ersten Punkte

dem Cassius nachgegeben hatte, wo Er nach seiner Natur nicht gesollt hätte. An dieser feinsten Stelle ist Cassius, der sonst keiner Gewalt nachgeben wollte, sich selber untreu, wie es Brutus in der Einen Hauptthat war; und eben diese Eine Stelle, die Brutus von menschlicher Seite Abbruch that, gibt dem Cassius von eben dieser Seite zu. Der Adel von Brutus' Natur gewinnt es so über diesen gleichheitssüchtigen Menschen, daß er sich vor dessen Tugend und Entfernung von allem Ehrgeize beugt und seiner untergeordneten Natur sich selbst geständig wird, die er vor dem herrschsüchtigen Cäsar nie eingestanden hätte; so daß sich, nach diesem ungemein scharfen Gegensatze, Cassius' minder schöner Charakter in diesem Punkte verschönt, wie sich Brutus' edler Charakter bei jener That verunedelt hatte, und daß Cassius zu gleicher Zeit wegen dieser schönen Nachgiebigkeit und Achtung vor Brutus seiner politischen Energie untreu wird und seiner Einsicht überall zuwider handeln muß. Der Bund der Ungleichen rächt sich an Beiden; Brutus verdirbt die Geschworenen, die an ihm eine Hülle für ihre sittliche Blöße suchten, durch die politischen Blößen, die er gab; sie ihn durch die Verleitung zu der ersten That, die gegen seine Natur war. Sie gehen unter, in ihren Zwecken oder Mitteln, in beiden irre gegangen. Aber daß nicht die Meinung sei, die nicht handelnden, die sich den schwierigen Verhältnissen entziehen, seien darum die Besseren, so läßt Shakespeare im Hintergrunde die fast stumme Erscheinung des Cicero im

Gegensatz vorübergehen. Die Köstlichkeit seiner Charakteristik liegt nicht darin, daß ihn Shakespeare griechisch sprechen läßt, sondern griechisch sprechen bei einem so ganz volksthümlichen Vorfall, und so sprechen, daß die Verstehenden lächeln und die Achsel zucken, — achselträgerisch. Er würde in kein solches Unternehmen eingehen, meint Brutus, ohne es selbst angegeben zu haben; er selbst aber gibt keins an. In dieser Unthätigkeit entgeht er dem Untergang eben so wenig wie jene Thätigen, sein Tod aber ist ruhmlos. Der Anderen That aber, so preist Shakespeare sie in seinem Stücke und sein Stück durch sie, wird „in diesen entfernten Zeiten im Schauspiele wiederholt in neuen Zungen und fremdem Pompe", und der Bund der Männer wird preisvoll genannt, die ihrem Lande die Freiheit wieder geben wollten. Und zu diesem ruhmvollen Andenken hat wirklich dieß unser Stück nicht das Wenigste mitgewirkt; und wie wir glauben, nicht das Wenigste durch die hohe Unpartheilichkeit, mit der ihre That gewürdigt ist, durch die strenge, historische Gerechtigkeit, die der Dichter so an ihnen geübt hat, wie sie sein Brutus in der Untersuchung über Cäsar übte, in dem er „ihren Ruhm nicht schmälerte, wo sie würdig waren, noch ihr Vergehen vergrößerte, wofür sie den Tod erlitten."

Wenn Brutus in den angewendeten Mitteln ihrer Unternehmung mehr irrte als Cassius, so irrten sie in dem letzten Zwecke derselben Beide gleich. Die Herstellung der Republik war nicht mehr möglich, das Volk war unfähig

zur Freiheit geworden. Diese geschichtliche Ansicht hat Shakespeare keiner Diskussion unterworfen, die in ein Drama nicht passen würde; er fand sie aber bei Plutarch vor und nahm sie mit vollem Verständnisse in sein Kunstwerk in künstlerischer Darstellung auf. Das Glück, der Zufall, die Vorsehung, sagt Plutarch, sei gegen die Republikaner gewesen; es habe geschienen, als ob das Reich nicht mehr durch Mehrere regiert werden könnte und nothwendig einen Monarchen verlangte. Die Götter hätten daher dem Volke den Cäsar als einen sanften Arzt gegeben, der am fähigsten gewesen, es herzustellen; dieß habe sich gezeigt, als es gleich bei seinem Tode ihn bedauert habe und seinen Mördern nie vergeben wollte; wie es bei Shakespeare heißt: als es ihm gefiel, den Tod des Brutus zu bedürfen. Dieß Volk hat uns der Dichter ganz nach Plutarch's Ansicht gezeichnet. Sie haben sonst dem Pompejus zugejauchzt, und da Cäsar über dessen Leichnam triumphirend daher schreitet, jauchzen sie Cäsar zu. Brutus mordet den Cäsar und sie jauchzen auch ihm zu. Aber sie wollen ihm sogleich Statuen setzen, sie wollen Cäsar's besseren Theil in ihm krönen, Er soll Cäsar sein! So wenig können sie von einem Sieger den Begriff des Herrschers trennen. Sobald Antonius auftritt, werden sie bedenklich, ob nicht ein Schlimmerer an Cäsar's Stelle kommen werde; daß ein Anderer an seine Stelle kommen müsse, scheint keine Frage mehr zu sein. Einem solchen Volke gegenüber war Brutus' edler Gedanke der Herstellung ein schöner

Traum, und Antonius traf das Wahrere, als er über dem Gefallenen ausrief: Welch ein Fall war das! da sankt ihr und ich und Alle! War noch der Geist der Freiheit im Volke, so war es nach Brutus' Sinne möglich, den Geist Cäsar's zu tödten ohne seinen Körper; da er fehlte, konnte auch sein Tod die Freiheit nicht retten. Daher ist Cäsar's Geist dann noch nach seinem Tode mächtig und wendet die Schwerter der Republikaner gegen sie selbst. Was Shakespeare verschwieg, ist, daß diese Republikaner selber nur Trümmer der Pompejanischen Parthei, früher im Dienste eines anderen Machthabers waren. Was er nicht vergaß zu schildern, ist, daß in den Charakteren der Casca, der Decius Brutus u. A. die monarchischen Manieren selbst unter diesen Verschworenen so sehr vorschlagen, wie bei Antonius, daß sie selbst schon in eine Art Hofstaat um Cäsar geordnet sind.

An der Charakteristik des Cäsar in unserem Stücke ist viel getadelt worden. Man fand ihn dem Bilde unähnlich, das man sich von ihm aus seinen Commentarien entwerfe; man fand, daß er unthätig sei und nichts als ein Paar schwülstige, thrasonische, großrednerische Worte mache; man fragte, ob dieß der Cäsar sei, „der die Welt in Ehrfurcht hielt?“ Der Dichter, wenn er das Unternehmen der Republikaner zu seinem Hauptthema machen wollte, durfte nicht wohl zu sehr für Cäsar interessiren; es war ihm geboten, ihn im Hintergrunde zu halten und die Seiten in ihm vorzukehren, die zunächst die Verschwö-

rung motiviren. Nach Plutarch selbst, dessen Biographie von Cäsar bekanntlich sehr unvollkommen ist, veränderte sich Cäsar's Charakter kurz vor seinem Tode sehr zu seinem Nachtheil, und nach diesem Winke hat ihn Shakespeare behandelt. In welcher Ehrfurcht Shakespeare selbst auf das Ganze des Charakters zurücksah, erkennt man an vielen Stellen seiner Werke, und in diesem Stücke selbst an der Art, wie er sein Gedächtniß erheben läßt, sobald er todt ist. In Cassius' Erzählungen blickt man auf die Zeit zurück, wo der große Mann natürlich, einfach, unverstellt, leutselig, auf gleichem Fuße mit Anderen war. Jetzt ist er durch Siege, Erfolge, Macht und Umgebung verwöhnt und verderbt. Er steht scharf an der Gränze zwischen Usurpation und Bescheidung; er ist der Sache nach Herr und steht auf dem Punkte, den Namen und das Recht zu nehmen; es verlangt ihn nach Erben zum Throne; er schwankt, die Krone anzunehmen, die er gern besäße; er hat den Ehrgeiz und fürchtet, ihn im Zustand der fallenden Sucht verrathen zu haben; er zürnt gegen Schmeichler und Kriecher, und doch gefällt ihm beides. Alle um ihn her behandeln ihn als Herrscher, sein Weib ihn als Fürsten, der Senat läßt sich seinen Senat nennen, er gibt sich das Ansehen eines Königs selbst im Hauskleide, selbst gegen sein Weib, er führt die Sprache eines Mannes, der sich in seiner Macht sicher weiß und bewahrt überall die stolze, straffe Haltung eines Soldaten, die auch in seinen Bildsäulen dargestellt ist. War in diesem Stolze, diesem Hoch-

muth Eine jener Veränderungen gelegen, auf die Plutarch hindeutet, so eine andere in seinem Aberglauben. In dem Argwohn und dem Zagen vor dem letzten Schritte ergriff ihn gegen seine sonstige Natur und Gewohnheit Ahnung und abergläubische Furcht, mit der er auch die sonst frei-geistige Calpurnia ansteckte. Diese entgegengesetzten Gefühle theilen ihn, seine Ahnungen regen ihn auf, sein Stolz, sein Trotz gegen Gefahren kämpft sie nieder und gibt ihm das zu große Vertrauen wieder, das ihm sonst eigen war und das ihn verdirbt wie den Brutus das seinige, das zwar aus anderen Quellen stammte. Aus diesem Zwiespalte seiner Regungen erkläre der Schauspieler seine hochtönenden Reden. Einigemal sind sie nur anekdotische Worte, die den Helden auf kürzestem Wege charakterisiren sollen. Meistens stellen sie sich ein in den Fällen, wo Cäsar seinen Aberglauben niederzuhalten hat, wo er Anstrengung gebraucht, sich in seinen Worten höher zu heben, als er im Augenblicke wirklich steht. Er spricht so viel von seinem Mangel an Furcht, daß er gerade dadurch seine Furcht verräth. Selbst da, wo seine Worte am meisten prahlerisch tönen, wo er sich mit dem Nordstern vergleicht, ist mehr Insolenz und schlecht geborgener Stolz im Spiele, als eigentliche Prahlerei. Er soll dort mit wenigem auf der Spitze dessen gezeigt werden, was in seinem Betragen jene freieren Geister gegen ihn reizen konnte. Daß er an der Handlung wenigen Antheil nimmt, ist wohlerwogene Absicht; man muß darum nicht mit Skot-

towe sagen, er sei blos eingeführt, um getödtet zu werden. Der Dichter hat dieß Geschichtstück behandelt, wie seine englischen Historien. Er faßte den großen Zusammenhang der römischen Bürgerkriege selbst für dieß einzelne Drama ins Auge, an dessen Fortsetzung im Antonius er damals wohl noch nicht dachte. Er blickt auf den Fall des Pompejus zurück und macht es sehr fühlbar, daß Cäsar aus demselben Grunde fällt, aus dem er Pompejus hat fallen machen. Bei dem Triumph über ihn regen sich die Geister zuerst gegen Cäsar, im Porticus des Pompejus treten die Verschworenen zusammen, an seiner Bildsäule wird Cäsar ermordet. Wie sein Tod aus dem Bürgerkriege entsprungen ist, so soll Bürgerkrieg wieder aus seinem Tode entspringen, und ganz wie es Antonius prophezeiht, geht Cäsar's Geist um nach Rache, mit Ate an seiner Seite, um die Hunde des Krieges loszulassen. In diesem symbolischen Sinne greift Cäsar noch nach seinem Tode in die Handlung des Stückes ein, das nicht grundlos seinen Namen führt. Jener Fluch des Antonius fällt alsdann in Antonius und Cleopatra auf ihn selber zurück für die Niederwerfung derer, die ihn geschont und ihm Freundschaft angetragen hatten, und noch dorthin greifen die Manen des Pompejus fortwirkend über, um auch dieser Historie den Hintergrund der weiteren Geschichte zu geben, auf dem der herausgerissene Inhalt dieser Dramen nur Episode ist.

Antonius und Cleopatra.

„Ein Buch Antonius und Cleopatra" ist **1608** in die Buchhändlerregister in London als zur Herausgabe bestimmt von Edward Blunt eingetragen; da es zugleich mit dem „Buch" Perikles eingezeichnet ist, und da Shakespeare's Drama dieses Namens im folgenden Jahre, zwar von einem andern Verleger, wirklich gedruckt ward, so ist wohl auch mit jenem Buche Antonius und Cleopatra unser Stück gemeint, dessen Entstehung daher um **1607—8** gesetzt wird. Erwähnungen der gegenseitigen Stoffe, einzelne Eigenheiten des Styls, vielleicht noch mehr die innere Stimmung des Dichters bei der Abfassung stellen das Stück nahe zu Troilus und Cressida, was jene Zeitbestimmung bestätigen würde.

Die treue Anlehnung Shakespeare's an die Ueberlieferung des Plutarch im Leben des Antonius ist in diesem Stücke dieselbe wie im Cäsar. Der Genius des Dichters fühlte sich auch hier der Geschichte so verwandt, weil

er der Natur verwandt war; und ganz entfernt von den Vorgängern, wie Samuel Daniel (Cleopatra 1594), und den Nachfolgern wie May und Dryden (all for love), die diesen Stoff behandelten, hat er nicht wie alle diese das persönliche Verhältniß der Hauptfiguren gleichsam aus der Geschichte herausgehoben und in das freie Gebiet der Kunst verpflanzt, sondern er hielt auch hier die geschichtliche Umgebung, die weiten Auszweigungen des Hauptverhältnisses fest und übersah mit einem großen Blicke die zerstreuende Mannichfaltigkeit der historischen Ereignisse selbst als ein geschlossenes Kunstwerk. Nur was sich auf den Mittelpunkt der Geschichte des Antonius weniger bezog, wie die Partherkriege, ließ er fallen, sonst behielt er die Beziehungen zwischen ihm und den andern Gewaltigen Roms vollständig bei. Anton's Charakter ist, man kann nicht sagen wesentlich abweichend von dem Vorbilde bei Plutarch behandelt, aber doch durch Stellung so verändert, daß der Kunst ihr eigner Stand- und Gesichtspunkt ganz unbenommen blieb. Wo sich Raum bot für psychische Ausführungen, wie in der Versöhnungsscene zwischen Octavius und Anton und in der Schilderung von Anton's Verzweiflung im vierten Akte, schob sie Shakespeare mit aller dichterischen Freiheit und Breite an die Stelle einer schmalen geschichtlichen Notiz. Meist aber bot sich ihm der Stoff, wie im Cäsar, schon fertig bis in das Einzelne entgegen. Antonius' letzte Zeit, seine zweimalige Ausforderung an Octavius, sein glückliches Treffen in Alexandrien

und der Uebergang der Flotte, sein Argwohn eines Verraths der Cleopatra, ihr vorgegebener Tod, Eros' Selbstentleibung, Anton's Tod und letzte Worte, dann des Enobarbus (von Shakespeare nur zurückgeschobener) Abfall und die Nachsendung seiner Schätze, Alexas' und Dercetas' Uebergang, die Botschaften des Euphronius und Thyreus und dessen Gunst bei Cleopatra, deren Gefangennahme, Dolabella's Bewegung, Seleucus' Verrath, der Tod der Aegypterin und ihrer Sclavinnen, Alles ist nur scenisirte Geschichte.

In diesem Punkte der historischen Treue dem Julius Cäsar gleich, ist dieses Stück dagegen nicht mit derselben Sorgfalt zu dramatischer Uebersichtlichkeit und Einheit umgebildet, wie jenes; auch scheinen andere Gebrechen den reinen Genuß dieses Dramas etwas zu stören. Coleridge zwar setzte den Antonius in den höchsten Rang Shakespearescher Dichtungen. Er hielt dieß Stück für einen furchtbaren Nebenbuhler von Lear und allen besten Dramen des Dichters, er sah in Allem eine Riesenkraft in ihrer reifsten Blüthe, und setzte es in Gegensatz zu Romeo und Julie, indem hier die Liebe der Lust und Leidenschaft geschildert sei, wie dort die der Neigung und des Instinkts. Unter den historischen Stücken Shakespeares erklärte er es für das „bei weitem wundervollste". Dieß Urtheil wird aber nicht sehr viel Zustimmung erhalten haben; wir wollen versuchen, ob wir es schärfer und richtiger stellen können. Es ist wahr, dieß Stück ist voll und reich,

wie kaum ein anderes zu nennen ist. Der Vortrag ist sehr gedrungen, von oft dunkler Kürze; das Gedränge der Sachen bewirkt ein Gedränge der Gedanken; große Welthändel sind in wenigen Sätzen abgethan, weite Thatsachen in ein Paar Worte gepreßt, historische Namen und Beziehungen als bekannt vorausgesetzt, die in dem Stücke selbst keine Erklärung finden. Dadurch hat die Deutlichkeit schon im Einzelnen gelitten. Im Großen und Ganzen ist der Gang nicht verwickelter als in Cäsar, aber er ist ausgedehnter und daher schwerer zu erfassen. Eine üppige Mannichfaltigkeit von Ereignissen und Personen geht vor uns auf; politische und kriegerische Begebenheiten laufen neben den innersten Angelegenheiten des Hauses und Herzens her; das Interesse ist auf die Leidenschaft eines einzigen Paares gefesselt und doch ist der Schauplatz die weite Welt von Parthien bis Cap Misenum. Für den geschichtlichen Charakter ist dieß allerdings höchst versinnlichend und sprechend, der dramatischen Uebersehbarkeit aber thut es nicht wenigen Eintrag; das Vorbereitende und Mitwirkende, fand Schlegel, ist nicht genugsam in Massen gesammelt, um den Blick nicht zu zerstreuen; und daher wird es kommen, daß vielleicht kein Stück von Shakespeare so schwer im Gedächtnisse haftet wie dieses. Damit hängt auch eine, wenigstens mitwirkende, Ursache zusammen, warum dieses Drama auf der Bühne selten und mit geringerem Beifalle gesehen worden ist, obgleich für große Schauspieler hier Aufgaben gestellt sind, die des höchsten

Wetteifers werth wären. Eine Hauptursache dieser geringeren Eignung zur Bühne liegt zwar unstreitig darin, daß für die beiden Hauptfiguren unerläßlich zwei Spieler von höchst seltener äußerer Ausstattung erfordert werden, weil hier Reize und Vorzüge gepriesen werden, die durchaus gesehen sein wollen, um in ihrer Wirkung begriffen zu werden; weßhalb selbst Garrick an der Rolle des Antonius scheiterte. Allein auch wenn diese nothwendige Bedingung zur Aufführung gegeben wäre, selbst dann würden die beiden Hauptrollen kaum den Dank erndten, den sie im höchsten Grade verdienen könnten, weil durch die zu häufigen und fremdartigen Unterbrechungen die psychische Continuität gestört wird, die, scheint es, zur Entwicklung eines so merkwürdigen inneren Seelenverhältnisses nöthig ist, wie das zwischen Anton und Cleopatra. Der Leser überdenke sich den Inhalt sämmtlicher Historien unseres Dichters; nirgends wird er den äußerlichen, faktischen Stoff der Geschichte mit einem sinnigen oder sinnlichen Verhältnisse von solcher Bedeutung durchschossen finden; er durchgehe die freien psychologischen Dramen, und nirgends wird er ein solches gemüthliches Verhältniß durch äußere Welthändel von so ganz verschiedener Art so unaufhörlich gekreuzt sehen. Der Charakter des Stückes ist durchgehend zwiespältig; von äußerer und innerer, geschichtlicher und privater, bewegter und ruhender Natur; es durchbricht die genußsüchtige Liebe zwischen Anton und Cleopatra überall den Frieden des politischen Lebens und

dieses wieder die Ruhe jenes Genusses. Selbst aber dieser Gegensatz wird durch die Kürze und Zerrissenheit der Scenen nicht recht anschaulich. Dieser Gegensatz hängt mit dem Plane und Gedanken des Stückes tiefinnerlich zusammen. Wenn ihn Göthe richtig traf, indem er sagte, hier spreche Alles mit tausend Zungen, daß sich Genuß und Thatkraft einander ausschlössen, so sieht man, wie dem Dichter die feindliche Gegeneinanderstellung der bewegten, thätigen Geschichtswelt und des ruhig genießenden Sinnenlebens aufgelegt war. Wie er hier die gegebene Geschichte verstand und gleichsam auslegte, dieß verdient Coleridge's und jeden höchsten Preis, es ist ein Meisterwerk voll Tiefsinn, an dem jeder Geschichtschreiber lernen kann, der Chronik ihren Geist auszusaugen. Aber ob die Aufgabe, ästhetisch betrachtet, nicht geschickter auszuführen war, ob nicht aus dem ganzen Zuge der Geschichte größere dramatische Gruppen zu schneiden waren, die die Aristotelische Forderung der Leichtübersehbarkeit besser befriedigt hätten, ob nicht die vielen auf die Tendenz des Stücks unbeziehbaren und gleichgültigen Nebenpersonen zu vermeiden und damit die Concentration aller handelnden Figuren auf den Mittelpunkt des Stückes herzustellen war, an die uns Shakespeare überall gewöhnt hat, dieß bleibt ein Zweifel, den auszusprechen allerdings leichter ist, als es dem Dichter gewesen sein möchte, ihm vorzubeugen. Wollen wir daher Coleridge's Urtheil willig unterzeichnen, wenn von der Auffassung der Geschichte und von der Cha-

rakterzeichnung der Hauptfiguren die Rede ist, so wird es uns von ästhetischer Seite schon schwerer, dieß Drama so hoch zu stellen. Dann aber kommt ein ethischer Grund hinzu, der die meisten Leser noch mehr zu Gegnern dieses Stückes und jenes Urtheils machen wird. Es ist kein großer und edler Charakter unter den Personen, kein wahrhaft erhebender Zug in den Handlungen dieses Dramas, weder in den politischen noch in den Liebeshändeln. Dieß Stück scheint uns anschaulich zu machen, wie viel wir in Shakespeare vermissen würden, wenn mit seiner immer großen, hier grade besonders vortretenden Menschen- und Naturkenntniß nicht überall jener ästhetische Vorzug auf der einen Seite (die ideelle Concentration der Handelnden und der Handlungen), und jener ethische Vorzug auf der andern Seite (die ideelle Höhe der dargestellten Menschheit), Hand in Hand ginge. Der Dichter hatte ein gesunkenes Zeitalter im Antonius darzustellen; der historischen Treue hat er auch hier genug gethan; aber dieß schloß nicht aus, daß er uns den Blick auf eine bessere Menschheit frei hielt, die uns über so viele Gesunkenheit trösten und erheben könnte. Erinnern wir uns der historischen Stücke, wo Shakespeare am meisten verkommene und verderbte Geschlechter zu schildern hatte, so hat es im Richard II. nicht an den Gaunt und Carlisle gefehlt, die uns entschädigten und selbst im Richard III. hielten die Paar Striche, mit denen die Söhne Eduards gezeichnet sind, ein wohlthätiges Gegengewicht gegen die allgemeine

Schlechtigkeit. Hier aber ist nichts dieser Art, und man könnte sogar sagen, es sei der Gelegenheit zu einem solchen Gegensatze auffallend ausgewichen; es lag gewiß sehr nahe, wenigstens in der Einen Octavia jene Aussicht auf das Größere im Menschen, wenn auch nur mit wenigen jener Züge zu öffnen, die sie uns handelnd so gezeigt hätten, wie sie uns jetzt eigentlich bloß genannt wird.

Wir wollen hier eine Beobachtung einflechten, die dieses seltsame Gebrechen im Antonius noch in ein seltsameres Licht setzen wird. Es will uns nämlich scheinen, als habe Shakespeare um die Jahre **1607—10**, wir wollen nicht sagen eine Periode, aber doch Anwandlungen gehabt, in denen er seine Dichtung überhaupt etwas nachlässiger trug, betrachten wir sie von ästhetischer oder ethischer Seite her. Was der Grund dieser Erscheinung ist, können wir kaum errathen. Es wäre wohl möglich, daß seine Verstimmung über das ganze Schauspielwesen fortdauerte, und daß eben dieß ihn auch um **1612** bestimmt habe, seine Dichtung wie vorher seine Schauspielerei ganz aufzugeben; ein Entschluß, der in dem Manne gewiß auffallend ist, den wir mit solcher Liebe, mit solcher Anstrengung oder auch Leichtigkeit, und mit solchem Erfolge schaffend und lebend in seiner Kunst, wie mit ihr verwachsen, gesehen haben. Es wäre aber auch wohl möglich, daß sich schon damals die Spuren einer körperlichen Erschöpfung bei ihm eingestellt hätten, daß dieß die Ursache seiner Zurückziehung und die erste Ankündigung seines frühen

Todes gewesen sei. Wie dem sei, was der Grund gewesen sein mag zu jener lässigeren Behandlung einiger Werke dieser Zeit, die Sache selbst scheint uns klar und unwidersprechlich, und sie wird aus der nächsten Gruppe dieser Stücke, die wir besprechen, von selbst deutlich ins Auge springen, noch deutlicher durch die abstechende Gestalt des früher geschriebenen Cäsar, den wir hier eingeschoben haben. Wir haben gesehen, wie sich Shakespeare im Troilus vergriff, und wie das Stück uns weder als eine dramatische Handlung, noch als eine kritische Satyre genug gethan hat. Wir werden zunächst entwickeln, wie im Antonius und Cleopatra jeder sittliche Adel fehlt, trotz dem, daß der Dichter das Paar, das dem Stücke den Titel gab, und besonders den Antonius in das möglichst gute Licht gerückt hat. In beiden Stücken ist es ungemein schwer, die Ironie vom Ernst, den Schein vom Wesen überall richtig zu trennen; diese Eigenheit aber scheint in dem Dichter mehr das Vorherrschen einer skeptischen Uebellaune, als eine heitere Seelenstimmung zu bezeichnen. Faßt man die Charaktere der Cressida und Cleopatra ins Auge, so sollte man glauben, der Dichter wolle in die Zeit seiner Sonnette und seiner noch früheren sittlichen Zustände zurückfallen. Auch im Coriolan ist im Grunde nicht eine einzige Gestalt, an der man reine Freude hätte. So ist auch Timon, der als eine Art Seitenstück zum Antonius entstanden ist, künstlerisch betrachtet ein fahrlässig hingeworfenes, unfertiges Werk. Die Gruppe würde noch um

Ein Stück vermehrt werden (das die zeitweilige Gleichgültigkeit des Dichters gegen seinen Ruhm am meisten beweisen würde), wenn man annehmen müßte, daß Shakespeare den Pericles sich erst um eben diese Zeit angeeignet hätte, eine Annahme, gegen die wir uns zwar gesträubt haben, die wir aber doch so weit auf alle Fälle zulassen mußten, daß dieß Stück um diese Zeit in einer neuen Gestalt von dem Dichter auf die Bühne gebracht wurde. Die Hetärenwirthschaft hier und im Timon zu dem ähnlichen im Troilus und Antonius gestellt, gibt ein sehr auffallendes Ganze, das von sittlicher Seite durchaus der ästhetischen Nachlässigkeit in der Bearbeitung der meisten dieser Stücke vergleichbar wäre. Hier mußten unsere Romantiker die Thatsachen suchen, wenn sie von einem Bittern und Herben in dem Charakter unseres Dichters reden wollten. Aber sie mußten dann diese Bemerkung einschränkend nur auf eine vorübergehende Mißstimmung beziehen. Denn schnell muß sich der Mann auf seine Lehre im Troilus besonnen haben, daß nur Ausdauer die Ehre glänzend halte und daß die Zeit auch s e i n e Werke schnell in ihren Ranzen der Vergessenheit werfen werde, wenn er nicht immer Schritt halte mit seinen besseren Leistungen. Er schuf gleichzeitig mit diesen Stücken seinen Posthumus und seine Imogen, die sittlichsten grade aller seiner Geschöpfe, und bald sehen wir ihn im Wintermährchen mit derselben tiefsinnigen Sittenstrenge arbeiten wie im Othello, und im Sturme in derselben freien Heitere des Gemüths, die uns

in seinen glücklichsten Stücken so leicht und so frohsinnig macht. Es waren nur Wolken, die an dem stets glänzenden Himmel seiner Dichtung vorüberzogen und flüchtige Schatten warfen.

Was das sittlich Abstoßende in Antonius und Cleopatra betrifft, so ist es übrigens nur gerecht zu gestehen, daß, wenn hier ein Fehler begangen wurde, er sehr wesentlich in der Wahl des Stoffes gelegen ist, und daß der Dichter, wenn er einmal die geschichtliche Wahrheit nicht ganz umstoßen wollte, Alles, ja vielleicht zu viel gethan hat, diesen Stoff so zu veredlen, daß er eines Platzes im Gebiete der Dichtung werth wurde. Es ist um so nöthiger, diese Bemerkung sehr zu betonen, weil man grade aus dem Gesichtspunkte, aus dem wir so eben jene Gruppe von Stücken betrachteten, verführt werden könnte, dem Dichter Unrecht zu thun. Man könnte glauben, er habe die Charaktere des Antonius und der Cleopatra mehr als billig in gutes Licht gerückt und die Wüstlinge in einen gewissen erhabenen Glanz gekleidet, der eine auffallende Vorliebe verrathe. Allein was in dieser Beziehung geschehen ist, geschah ohne Zweifel nicht aus sittlichem Leichtsinn, sondern in ästhetischen Zwecken. Nahm Shakespeare den Antonius ganz wie er ihn bei Plutarch vorfand, so hätte er in ihm nie einen tragischen Charakter erbeutet, für den er grade in diesem seinem Verhältnisse zu Cleopatra hätte Theilnahme erregen können. Ein Mann, der in dem wüsten Umgange mit einem Curio und Clodius

aufgewachsen war, dann in Griechenland und Asien die hohe Schule der Lüderlichkeit durchgemacht hatte, in Rom schon unter Cäsar's Diktatur durch sein gemeines Leben alle Welt entsetzte, sich bei den Soldaten durch sein Trinken und durch Unterstützung ihrer lüderlichen Liebeshändel populär machte, dem die Gehässigkeit der Aechtungen unter dem Triumvirat mehr als den Andern zur Last fiel, der über Cicero's abgehauenem Kopf und Hand eine kannibalische Freude äußerte, der dann im Oriente sein üppiges Jugendleben im großen Style erneuerte und im großen Style raubte, um das schändlichste Gezüchte von Schmarotzern und Gauklern zu befriedigen, ein solcher Mann, zuletzt noch als die Beute einer alten schlauen Buhlerin dargestellt, wäre unmöglich ein Gegenstand des dramatischen Interesses geworden. Es ist wunderbar, wie sich Shakespeare hier zwischen den geschichtlichen Charakterzügen Anton's hindurchwand, um auf der einen Seite ihn nicht unkenntlich zu machen und auf der andern ihn doch zu einer fesselnden Gestalt zu bilden.

Mit Einem Worte möchte man die veredelnde Umgestaltung, die der Dichter vornahm, so bezeichnen: er setzte die roheren Züge des Marc Anton in einen Alcibiadischen Charakter um. Er ging schweigend über die Jugendzeit seines Helden hinweg, entnahm ihm seinen Hang zur Grausamkeit ganz, deckte die Unthaten des Triumvirats mit einem Schleier, hob nur die schöne Vorderseite seiner Raubsucht, seine verschwenderische Freigebigkeit, hervor,

betonte mit großer Stärke seine kriegerische Vergangenheit, seinen Sieg über Brutus und Cassius, seine heldenmäßige Ertragung von Hunger und Noth nach der Niederlage bei Modena, und suchte vorzugsweise für seinen Helden zu interessiren von Seiten seiner glänzenden Naturanlagen. Es ist unstreitig, daß Shakspeare mit diesem Griff die fesselndste Seite des Antonius heraushob. Selbst in dem Wüstling und Bösewicht hat die leichte Begabung, die natürliche Ueberlegenheit, die Vielseitigkeit des Talentes, der Reichthum des Geistes an Hülfsquellen, der Takt sich in alle Umstände zu finden, die Biegsamkeit der Natur, jeder Rolle gewachsen zu sein, für uns Menschen immer einen anziehenden Reiz. Für Shakespeare, dessen Geist selbst in solch einer proteischen Vielgestaltigkeit sich bewegt, mußte eine solche Natur um so sprechender, um so ansprechender sein. Ein so vielseitig begabter Mensch ist aber Antonius gewesen; die widersprechendsten Züge charakterisiren seine Natur bei Plutarch wie bei Shakespeare. Der Ueppigkeit und Entbehrung, dem Luxus und Mangel, der Weichlichkeit und Abhärtung, epicureischer Ausschweifung und stoischer Enthaltsamkeit ist er abwechselnd gewachsen, ein Soldat und ein Schlemmer; edel über Brutus', barbarisch über Cicero's Leiche; ein Bild seltsamer Unbeständigkeit und seltsamerer Treue; großmüthig gegen Oenobarbus, kleinlich rachsüchtig gegen Thyreus; offen, fast arglos einer Cleopatra gegenüber, ein tiefer Versteller und Lauscher gegen Brutus; von großem und kleinem

Ehrgeiz (gegen Cäsar, gegen Vendidius) nicht frei, und doch ein Verkäufer der Ehre um schnöde Lust; der anmuthigste Possenreißer und Spötter und dabei fähig Scherz zu ertragen und die volle, auch die schlimme Wahrheit zu hören, auch von Untergebenen; weichlich verkommen und persönlich tapfer; einmal, wie dort bei Mutina, im Unglück wachsend, ein andermal, wie am Ende seiner Schicksale, ihm rasch erliegend; einmal in den Anwandlungen eines römischen Gladiators, dann in denen eines orientalischen Despoten; jetzt geneigt, mit dem gemeinen Soldaten sich gleich zu stellen, dann von dem Kitzel getrieben, den Perserkönig, oder den Heros Herkules, oder den Gott Bacchus zu spielen; ein solcher Mensch, wie sehr er ein Bild der Unbeständigkeit sein möchte, ist doch auch ein Bild genialer Anlage, einer Anlage, in der die Gewalt der Natur die gegenwirkende Macht des Willens groß überragt, in der der Glanz der natürlichen Vermögen und Kräfte für die geringere menschliche Freiheit entschädigen muß.

Wie das Urtheil über Anton's Charakter in Shakespeare's Sinne festzustellen ist, darüber versparen wir uns auszusprechen bis hernach. Hier ist mehr Proteus als im Prinzen Heinrich, mehr Räthsel und Verstellung (weil es natürliche, unwillkührliche Verstellung ist) als im Hamlet; eine an sich zwar leicht erkennbare, aber in dem letzten Hauptquell ihres Wesens sehr schwer ergründbare Natur. Der Dichter hat sie so ins Einzelne behandelt, in so mannichfaltige Lagen gebracht, so tiefsinnig durchdacht, wie

nur wenige seiner Charaktere sonst; er hat dabei aber so wenig grade Anleitung zum Verständniß des Charakters gegeben, daß er wesentlich, was immer das schwerere ist, durch die Thatsachen erkannt werden muß. Nach den verschiedensten Seiten hin, auf die verschiedensten Menschen hat Shakespeare diesen vielgestaltigen Mann die allerverschiedensten Eindrücke machen lassen, die sich in Worten und Werken aufs Widersprechendste äußern; zu welchem Eindrucke er selbst, der Dichter, sich bekenne, hat er uns zu errathen gelassen. Wir wollen uns daher zuerst den Weg durch die Thatsachen bahnen.

Es sieht sich von selbst ein, wie sehr ein so zweiseitig und bedeutend begabter Mann wie Antonius sich eigne, in den großen Zwiespalt zwischen That und Genuß, zwischen die Herrschaft der Welt und das Beherrschtsein von einer gemeinen, aber mächtigen Leidenschaft gestellt zu werden. Siegt in einer solchen Natur, bei einer solchen Stellung, die thätige Kraft, so wird eine Alexandrische Gabe der politischen Organisation, Anregung und Neuschaffung in allen Zweigen des Lebens, eingängliches Verständniß und Förderung der mannichfaltigsten Einrichtungen, aller praktischen und theoretischen Dinge das Ergebniß sein. Wendet sie sich zur Schlaffheit und Ruhe, so wird sich die seltsamste Vergeudung äußerer und innerer Reichthümer an die ärmsten Vergnügungen einstellen; ein Meister des Genusses wird sich ausbilden, weil nun jene Vielseitigkeit sich in der Kunst äußern wird, die Freuden

zu wechseln und zu würzen durch ewig neue Erfindung. Was nun die thätige Kraft des Antonius angeht, so haben wir im Julius Cäsar bereits die Proben seiner diplomatischen Künste, seiner demagogischen Redegabe, seiner kriegerischen Fertigkeit gesehen. In diesem Lebenskreise war er aber einem Manne zur Seite gestellt, dem jungen Octavius, der schon damals ihn, den älteren Meister der Politik und des Krieges, hoffährtig behandelte, in dessen Nähe sich sein Genius, begreiflich der praktische, auf Thaten gestellte Theil seines Genius, gedrückt fühlte, vor dem sein Muth, sein Adel, sein Hochsinn, wenn auch unwillig, sich beugte. Den tieferen Julius Cäsar warnte vor Cassius die eigene Ahnung, diesen Oberflächlichen muß der Wahrsager vor Octavius warnen; wie sich Cäsar in seinem Stolze die Furcht ausredet, so achtet dieser nicht der aufgerufenen Stimme des Inneren in seiner Einbildung, in dem Selbstgefühle, das ihm wiederkommt, sobald er nicht neben Octavius ist. Was aber auf der andern Seite die Ruhe und Genußsucht des Antonius betrifft, so finden wir ihn gleich im Anfang unseres Stückes an dem Hofe der Cleopatra in Wollust und Wohlleben verstrickt und haben Gelegenheit, zu vergleichen, wie er sich in dieser Sphäre bewegt. Hier nun ist er an die Seite eines Weibes gerathen, die ihm im Gegensatze zu Octavius' nüchterner Herrschergemeinschaft einen Rausch von Ergötzungen bot, die in den seltensten Reizen und Vollkommenheiten mit ihm gleich war und wetteiferte, in deren Nähe sein

Genius, natürlich der auf Genußsucht gestellte Theil seines Genius, sich hoch ermuntert fühlte und die Flügel regte. War ursprünglich Anton's Thatkraft und Schlaffheit, waren seine Tugenden und seine Fehler, wie Mäcenas bei seinem Tode sagt, gleich bei ihm gewogen, so mußte schon dieß Verhältniß allein den Ausschlag nach der schlimmern Seite geben.

Wir wollen dahin gestellt sein lassen, ob Shakespeare selbst dieß ursprüngliche Gleichgewicht der gegensätzlichen Begabung Anton's behauptet; den Worten nach könnte es scheinen, den Sachen nach, wie sie Shakespeare selber darstellt, neigte das Uebergewicht überall nach der Schwäche herüber. Von Anfang an, schon im Julius Cäsar, sehen wir ihn überall einer Stütze, einer Anlehnung bedürftig, nirgends fähig allein zu stehen. Zuerst ist er ganz in Cäsar's Abhängigkeit. Sobald er fällt, schickt er aus nach Octavius, der bereits ungerufen gekommen ist. Alsbald erscheint er abhängig von diesem. Sein Weib Fulvia hat ihn eigenwillig gemeistert, sie ist ihm ein großer Geist. Nach ihrem Tode wird er mit Gewalt durch Lucius Pompejus' Emporkommen in die politischen Strudel zurückgerissen; ehe er sich entschieden hat, sucht er sich mit diesem, wie dieser mit ihm, zu setzen; zugleich reißt er sich in Aegypten los, um es mit Octavius noch einmal zu versuchen; er greift nach des Feindes Schwester wie nach einem neuen Stab, nur um Frieden und Ruhe, Raum zum Genusse zu schaffen. Auf diesen Zug läßt sich sein

Nachahmen des Hercules oder Bacchus beziehen; er lehnt sich an einen Schutzgott an, der bei Shakespeare wie bei Plutarch von ihm weicht, als er verlassen zu Grunde gehen soll. Mit dieser stützebedürftigen Natur traf er nun auf dieses Wunderbild der weiblichen Schwäche, die Cleopatra, Epheu zu Epheu. Er kennt dieß Wesen und weiß, daß es ihm keinen Anhalt bietet, aber er ist von der Schmarotzerpflanze bald so umschlungen, seine Sinne, seine Triebe, seine Launen sind so von ihr durchrankt, daß Er, der als dritte Säule die Welt tragen sollte, die eigne Stammkraft ganz verliert, ja den Trieb, sich eine feste Lehne zu suchen, einbüßt, und mit dem Erdekriechenden zugleich am Boden liegt und Weib mit dem Weibe wird.

Wunderbarer war nie ein seltenes Paar Menschen für einander geschaffen, als diese Beiden. In äußerer Ausstattung erscheinen sie als Wunderwerke auch den Unbefangenen. Nicht allein die eingenommene Cleopatra findet, daß die Natur in Anton ihr Meisterstück schuf, das jedem Ideale der Phantasie spottet, sondern auch der mißstimmte Philo nennt ihn einen Mars; und sie wieder wird von Oenobarbus mit jener Venus im Gemälde verglichen, wo die Phantasie die Natur überboten hat. Beiden gleicherweise wird zu dieser Schönheit der Form die der Bewegung, die äußerste Liebenswürdigkeit und Grazie, zugeschrieben; Alles steht beiden gut und anmuthig; sie findet, daß das Uebermaaß von Freude und Ernst und die Mischung beider ihn ziere wie keinen anderen Mann, und

Er, daß sie Lachen wie Schelten und jede Laune reizend kleide; das Gemeinste, fand Oenobarbus, stehe ihr wohl, so daß heilige Priester sie segneten und ihre Ueppigkeit! Wer Shakespeare's Sonnette auf seine schwarze, häßliche Schöne nicht verstehen will, der muß dieses Bild der „braunen Zigeunerin" vergleichen, zu dem jene gesessen haben könnte. Was die seltenen Reize der Beiden noch erhöht, ist, daß das Alter sie nicht welken machen konnte; sie selbst nennt sich von Phöbus Liebesstichen schwarz und tief gerunzelt durch Alter, bei ihm mischt sich weißes Haar schon mit dem braunen, aber auch die sinkenden Sonnen haben noch Wärme für einander. Ja daß dieß eine letzte Liebe ist, macht die Kältern glühender und die Treulosen treuer, als die erste Troilus und Cressida gemacht hatte, und schwärmerisch wie Troilus hofft Antonius in seinem Tode, daß sie in Elysium ein bewundertes Liebespaar sein würden, um das sich die Schatten drängten, Aeneas und Dido verlassend. So dem Auge ein steter Reiz, sind sie es auch dem Ohre: Shakespeare läßt Cleopatra vom Antonius sagen, seine Stimme sei wie die Harmonie der Sphären gewesen; dasselbe sagt Plutarch von Cleopatra. Was so ihre Natur den Sinnen entgegenbrachte, dem gab Kunst und Aufwand alle erdenklichen Reizmittel hinzu. Er legte ihr die Reiche des Ostens zu Füßen, sie wandte ihre Reichthümer in unsinniger Verschwendung auf die Festlichkeiten für ihn. Als sie ihn zuerst auf dem Cydnus sah, auf prachtvoller Barke gelagert, von Amoretten und

Nereiden umgeben, in ungeheuere Pracht gekleidet, oder wenn sie mit ihm schmauste und zechte, ihn in Geduld und Ungeduld lachte, die Kleider mit ihm tauschte und nachtwandelte in den Straßen, oder wenn sie im Angeln sich mit ihm neckisch ergötzt und schnell in den Spielen wechselt, während Musik die Unterhaltung würzen muß, überall sieht man, daß Mannichfaltigkeit und Veränderung für jeden Sinn besonders zu sorgen und Alle zu berauschen strebt; die Volksmassen nehmen an diesen Freuden Theil, ja Oenobarbus braucht das orientalisch übertriebene Bild, die Luft würde zu jenem Empfang auf dem Cydnus geströmt sein, wenn nicht der leere Raum einen Riß in der Natur gedroht hätte. In diesen Künsten des Genusses ist Beider Geist immer frisch und jung, der ihre besonders unerschöpflich in Erfindung, Abwechselung und Zerstreuung; keine Gewohnheit konnte ihre endlose Neuheit abstumpfen; maaßlos wie die Leidenschaft ihrer Genußsucht waren auch die Mittel sie zu befriedigen. Wenn sie „selbst in der Sättigung noch reizte", wie mußte ihr Reiz erst sein, da die erste Gewährung noch ausstand! Noch als sie seiner längst sicher war, macht die schlaue Hetäre ihre tausendgestaltigen Schmeicheleien würzhaft mit Herbheiten, mit Vorwürfen und Spott, mit den Stacheln der Eifersucht, so daß selbst ihre wohlgeschulten Dienerinnen über ihr keckes Spiel ängstlich werden und ihr anrathen, ihn nicht zu viel zu kreuzen. Dieß kennt sie als „den Weg, ihn zu verlieren"; denn sie brauchte nicht erst von den männ-

lichen Schmeichlern des Antonius zu lernen, die mit ihrem Lobe Freimuth und Tadel mischten, um Sättigung und Ekel zu verhüten. Und so hielt sie denn auch im Anfange ihrer Bekanntschaft zurück; es war eine Zeit, wo er sein Bleiben von ihr erflehen mußte, wo sie den Köder zwar auswarf, Er aber gleichsam bitten mußte, in die Angel beißen zu dürfen. Da dann diese Scheinschranken überwunden waren, nun floß Beider verwandtes Wesen im Rausch der Entzückung in einander über; „Ewigkeit war da in ihren Lippen und Augen, Seligkeit in dem Zug ihrer Brauen, kein Theil in ihnen so arm, der nicht vom Himmel stammte!“ Von da gaben sie sich das Zeugniß vor der Welt, daß die Kunst des Lebens- und Liebesgenusses kein Paar so unvergleichlich verstände wie sie, und Antonius spricht den Vorsatz aus, daß fernerhin keine Minute ohne Vergnügen soll zugebracht werden, und dazu den charakteristischen Grundsatz, der dieses Lebens Seele ist: Die Erde nähre Vieh wie Menschen gleich, der Adel des Lebens, der Unterschied des Menschen vom Thiere, sei eben diese ihre Meisterschaft in der Liebeslust!

Auf der Schwelle unseres Stückes ist die Lage des Antonius so, daß er noch schwankend zwischen seinem politischen Berufe und seiner Freude in Aegypten steht; aber die Neigung ist auch hier schon ganz entschieden hierhin. Es ist ihm eine Qual von Rom zu hören, er vernachlässigt den Boten des Octavius, seinetwegen mag Rom in dem Tiber schmelzen und die weite Wölbung des Reichs

zusammenfallen, „hier ist seine Welt!“ Aber er vernachlässigte jenen Boten doch nur aus einer augenblicklichen Regung der Scham, weil ihn Cleopatra wegen seiner Unterwürfigkeit unter Octavius aufzog; er macht dann seinen Fehler im diplomatischen Style, ohne seiner Würde zu vergeben, gut. Die Nachrichten aus Rom stören ihn auf. Sein Weib Fulvia hatte das heroische Mittel gebraucht, einen Krieg gegen Octavius zu erregen, um ihn aus den Schlingen im Osten mit Gewalt zu reißen; sie spielte den Mann, während er das Weib spielte; in Asien ging Parthien verloren während seines Verliegens; in Sextus Pompejus regt sich ein neuer Mitbewerber um die Weltherrschaft. Diese schweren Neuigkeiten hört er mit Fassung und Ruhe; noch hat er Gefühl für Scham und Ehre, und Scheu vor dem üblen Rufe; so viel Ehrgeiz bewegt ihn noch, daß er sich in dem Triumvirat mit Octavius gegen den neuen Bewerber behaupten möchte; er rafft sich auf, die Fesseln Cleopatra's zu brechen, um sich nicht ganz im Liebeswahn zu verlieren. Der Dichter rückt ihn noch auf eine feinere Linie des Schaukelns: die Nachricht von Fulvia's Tod kommt hinzu. Dieß öffnet seinem Hiersein bei Cleopatra Aussicht auf Friede und Dauer, er hatte diesen Tod gewünscht; jetzt unter so vielen großen Mahnungen sehnt er sich sogar nach ihr zurück, obgleich er dann doch dem derben Oenobarbus gestattet, mit Leichtsinn und mit Beglückwünschung von ihrem Tode zu sprechen. Sein Entschluß bleibt stehen, die Zauberin

zu verlassen, damit nicht größeres Unheil aus seinem Müssiggang erwächst, er wünscht, er hätte sie nie gesehen. Sein Oenobarbus steht mit ihm auf der gleichen Stelle des Schwankens: er findet es Schade, die Weiber hier ohne Noth zu verlassen; ist aber die Wahl zwischen ihnen und einer großen Sache, so sollen sie für nichts geachtet werden. Antonius rüstet sich auf die Angriffe Cleopatra's und ihre schlaue List, er bringt ihr seine Sache ruhig bei, er zeigt, daß auch Er seine alten Künste der Ueberredung noch nicht verlernt hat, er nutzt den Tod der Fulvia, um ihr seinen Weggang zu erleichtern und unbedenklich zu machen. So weit siegt der Ruf der Ehre noch bei ihm und der männliche Entschluß, daß er wirklich geht, zum Erstaunen eines Pompejus, der schon jetzt auf seinen Untergang im Wüstlingsleben gerechnet hatte. Aber so verstrickt war auch Antonius schon, daß er geht mit dem Versprechen, es sollten alle seine Vorsätze von ihr abhängen; sie solle über Krieg und Friede bestimmen. Er schickt ihr Botschaft, daß er ihr den ganzen Osten zu Füßen legen will, und während der staatsmännische Octavius jede Stunde Nachrichten über den Stand der politischen Welt erhält, zieht den Antonius eine Kette von täglichen Botschaften der Cleopatra nach Aegypten zurück. Der Eindruck ist, als reise er nur, um den Sturm beunruhigender Dinge zu beschwören, und um sich friedlicheren Spielraum für seine Freuden im Osten zu bereiten; als sei sein Zug in die Welt der Thaten nur gemacht, um die Welt

der Genüsse sicher zu stellen. Und dieß bestätigt sich aus dem ganzen Verlaufe seiner Geschäfte im Westen.

Auf eine vortreffliche Weise ist die Scene seiner Verhandlungen mit Octavius (II, 2) durchgeführt. Sie ist ein Gegenstück zu der Zusammenkunft der überworfenen Brutus und Cassius; wir haben dort die Besprechung zwischen zwei Freunden, die zwar die verschiedene Natur, aber doch nur auf den Anlaß von Laune und Mißverständnissen, augenblicklich trennt, und hier eine andere zwischen verfeindeten, kalten Diplomaten, die ein tiefer Zwiespalt der Natur für immer einander entfremdet, und deren Einer ganz anders als Cassius (der sich Brutus willig unterordnete) von dem Uebergewichte des Andern im eignen bösen Bewußtsein gedrückt ist. Schöner als es hier geschieht, konnte die Ueberlieferung des Plutarch, daß sich Anton's Genius vor dem des Octavius immer gebeugt habe, nicht anschaulich gemacht werden. Das Streben des Ersteren, sich in Würde und Gleichheit zu behaupten, ist überall sichtlich, und spricht noch mehr aus seinem dreisten Oenobarbus als aus ihm selbst; dennoch demüthigt er sich in den wesentlichen Punkten der Verhandlung ganz; er ist der Beschwerdepunkte geständig und erklärt sich reuig, wie gehalten die Form auch sei; er will mit diesen Eingeständnissen seiner „Größe“ keinen Eintrag thun, und nennt die Eingeständnisse mit einem ehrenvolleren Namen Ehrlichkeit; er fügt sich dem höchst bedenklichen Vorschlage der Verheirathung mit Octavius' Schwester wie freudig und

ohne Willen. In allem diesem ist er nicht vorbedacht falsch und betrügerisch, so wenig als er das war, da er vor Brutus und über Cäsar's Leiche in tiefer Bewegung stand; er spielte nach der Lage der Dinge damals klug und kühn, in unwillkührlichem Takte, hier spielt er auch, aber, dem verhängnißvollen Gegner gegenüber, nicht taktvoll, nicht klug, nicht kühn, sondern von nachgiebiger Schwäche übermeistert. Und nicht lag hier seinem Spiele ein ehrenhafter Grund unter, wie dort seine ungekünstelte Liebe zu Cäsar, sondern die Rücksehnung nach seiner buhlerischen Freundin in Aegypten. Sein grader Begleiter, Oenobarbus, dessen Wahrheiten Anton unter vier Augen erträgt, aber bei Anderen nicht hören will, der den tief verstellten, vor sich selbst verstellten Heuchler überall wie sein lautes Echo begleitet, durchschaut sogleich, daß dieser Friede nur gemacht ist auf die Zeit, bis beide Triumvirn sich des Pompejus werden entledigt haben; er durchschaut eben so sicher, daß Antonius in Octavia nur seinen Vortheil geheirathet habe, daß diese Heirath das Band mit der Cleopatra nie lockern, die Verbindung mit der Cäsarischen Familie aber völlig zerreißen werde. Antonius selbst macht uns das grelle Geständniß: daß er diese Heirath blos um des Friedens, um der Ruhe willen, schloß; sein Vergnügen liegt in Aegypten! Er hatte sich in einer ehrenhaften Aufwallung dort losgerissen, aber es war nur ein Scheinsieg über seine Leidenschaft. Der Rückfall ist desto greller und die Auflösung seiner letzten Kraft um so gewisser, je

lähmender ihn jetzt das böse Gewissen schlägt über das heillose Verfahren, mit dem er den neuen, in der Maske der Reue und Ehrlichkeit geschlossenen Freundschafts- und Ehebund bricht. Er pflückt einen Grund zum Zerwürfniß mit Octavius vom Zaune; er schickt die Schwester, die in ihrer Seele zwischen Gatten und Bruder schmerzvoll getheilt ist, kalt und herzlos nach Rom, täuscht sie mit absichtlichem Truge und entläßt sie mit den giftigen Worten: sie solle ihre Liebe dahin wenden, wo man am besten suche sie zu erhalten. Nicht zu ihm also, der hinter ihrem Rücken nach Aegypten zurückeilt! In maaßlosem Unbedacht macht er sich des Betrugs, des Eidbruchs und Ehebruchs, der Beschimpfung dieser Mächtigen schuldig, ja noch höher vergreift er sich an den Ehren des Staates und der Götter. Er setzt in Aegypten seine Kinder mit der Cleopatra zu Königen ein und verleiht ihnen die Reiche des Ostens, öffentlich sitzend, die Cleopatra im Kleide der Isis zur Seite, mit jedem Heiligen frevelhaft spielend.

Hier ist daher der tragische Wendepunkt seines Glückes, hier übereilt ihn die Rache. Worin er seinen Frieden suchte, das beschwor seinen Unfrieden und seinen Fall herauf; er machte, umsonst von Octavius gewarnt, den Mörtel ihrer neuen Liebe zu deren Mauerbrecher und Zerstörer. Es ist eine doppelte Ruchlosigkeit, die in diesem Wendepunkt, in dieser politischen Heirath und ihrem Ausgange gelegen ist und die auf Antonius sein Verhängniß herabzieht, eine moralische und eine politische. Diese letz-

tere berührt den geistigen Gedanken des Stücks und es ist daher auf sie ein größerer Nachdruck gelegt. Wenn Antonius, diese Betrachtung ist seinem Gegner in den Mund gelegt, blos sittliche Verantwortung träfe, wenn er blos leere Zeit vertändelte, so möchten ihn die natürlichen Folgen zur Rechenschaft ziehen; aber die Zeit und die große Stellung, zu der er berufen ist, so schmählich zu verderben, das verdiene ihm, wie Knaben gescholten zu werden, die bei schon reifem Urtheile um Vergnügens willen die Vernunft verleugnen. In diesen Worten liegt ausdrücklich das größere Gewicht auf Anton's politischen Sünden und der beabsichtigte Gegensatz des thätigen Weltlebens gegen das genußsüchtige Verliegen ist hervorgehoben. Das Verhältniß der Idee des Stückes zu der des Julius Cäsar hebt dieß noch mehr ins Licht. Dem Brutus stand das öffentliche Interesse über dem privaten und dieß nur zu sehr; dem Antonius dagegen verschwindet seine staatliche Ehre vor seinem privaten Genußleben; er gibt sich ganz in die Abhängigkeit jenes Weibes und den Theil der Welt mit sich, der ihm als Loos zufiel; er läßt sein Schwert durch seine Wollust ermatten, und gibt Rom in seinen Verwünschungen, wie Cleopatra Aegypten, dem Verderben hin, wenn nur seine Liebe gedeiht. Er gefiel sich, den Herkules zu spielen, aber er spielt ihn nur in der Rolle bei Omphale. Im Brutus war der erhabene Kampf, der darum so spannendes Interesse für uns hat, zwischen den höchsten politischen und sittlichen Pflichten, hier aber ist er

(und dieß ist das ursprüngliche Gebrechen im Stoffe) zwischen politischer Pflicht und unsittlicher Leidenschaft, zwei an sich zu ungleichen Gewalten, von denen vollends die schlimmere siegt. Der Dichter läßt das politische Verderben dem politischen Verbrechen Anton's auf dem Fuße folgen, grell und Schlag auf Schlag. Octavius entledigt sich des Lepidus und des Pompejus und steht plötzlich als allmächtiger Gegner dem Hülflosen gegenüber, dem Niemand als das buhlerische Weib zur Seite ficht. Sie nimmt ihm Herz, Kopf, Zeit, wie Oenobarbus sagt, wovon jetzt nichts zu entbehren war; Frevel und Uebermuth schlagen seinen Verstand, sein Unverstand schlägt sein Glück; er bietet Octavius Zweikampf und Landschlacht bei Pharsalus an, was dieser klüglich abschlägt, und er nimmt Octavius' Ausforderung zur Seeschlacht unklug an, wo sein Talent nicht lag, wovon ihm alle erprobten Krieger abrathen. Nur Cleopatra nicht, die dann in der gleichstehenden Seeschlacht davon flieht und der er „wie ein brünstiger Enterich" folgt. Erfahrung, Mannheit, Ehre wurden nie so schnöde befleckt wie hier; der größte Theil der Welt durch einen Unsinn verloren, Reiche und Provinzen hinweggeküßt! So urtheilen die Kriegsleute, die von Antonius abfallen. Er selbst ist sich selbst entfremdet vor Scham, im Gefühle, daß die Erde beschämt ist, ihn noch zu tragen.

Noch in dieser Erniedrigung meint er, es werde ihm eine Thräne Cleopatra's alles Verlorene aufwiegen, ein

Kuß ihm Alles ersetzen. Er hätte seinen Frieden jetzt von Octavius um den Preis gekauft, in Athen als Privatmann leben zu dürfen. Allein seine Ruhe und Genuß soll ihm nicht nur in den Händeln der Welt, er soll ihm auch in der Quelle selber vergällt werden. Kriegsruhm und Herrschaft sind in der Schlacht bei Actium verspielt worden, in Aegypten soll auch sein letzter Gleichmuth und der Schatten seines Glücks mit Cleopatra dahinschwinden. Wir kehren daher in den zwei letzten Akten ausschließlich zu dem persönlichen Verhältnisse zwischen Beiden zurück, in dem bei allem Firniß des Glückes von Anfang an ein trüber Anhauch der Unbefriedigung, bei aller Gleichartigkeit ein schleichendes Zerwürfniß, bei aller Liebe Mißtrauen und Argwohn, bei allem eitlen Müssiggange „schweißvolle Arbeit", bei allem Genusse der Keim des Unfriedens gelegen war. Und dieß aus dem einfachen Grunde, weil in den Personen trotz aller Zier der äußeren Anmuth und den entfalteten Künsten der Gefallsucht jener innere Schmuck und die Charakterwürde fehlte, auf der sich mit wahrer Liebe und ächter Treue auch wahres Glück begründet. Cleopatra's reizende Hand hatten schon vor Antonius größere Fürsten „mit Zittern geküßt"; Cäsar war in ihren Schlingen gewesen, Pompejus hatte ihr tief in die Augen gesehen; Antonius wußte das. Ihn hatte sie mit umstellender Schlauheit geangelt in ihren absinkenden Tagen, er kannte sie als listig über Menschengedanken und nannte sie seine „alte Schlange", aber er hatte sich von

ihr verzaubern, erobern lassen, wohl wissend, daß er in diesem Felde, auch Er, ein Eroberer wäre. So kennt sie ihrerseits auch ihn als wankelmüthig und als tiefen Versteller; sie weiß ihn lieblos gegen Fulvia und traut daher nicht seiner Liebe zu ihr; sie möchte ihn seiner rechtmäßigen Gattin ganz entreißen und da die erste starb, nimmt er eine zweite; ist er ihr auf einer Seite Mars, so kennt sie ihn auch als Gorgo von der andern. Sie kennen sich demnach Beide gegenseitig als des Vertrauens nicht würdig, dennoch vertrauen sie einander und finden dann Ursache, sich es vorzuwerfen; sie wissen von einander, daß Untreue und Veränderlichkeit ihre Natur sei, aber sie verschlingen sich mehr und mehr mit allen Ranken ihrer Leidenschaft, um, gegen alle Anderen treulos, sich gegenseitig desto treuer zu sein; in der Stunde der Prüfung haben sie gleichwohl keinen Glauben an ihre Treue. Gerade die Mühe, die sie sich geben, das, was sie als untreu kennen, zu fesseln, wirkt gegenseitig, daß sie sich in Treue bis zur Leidenschaftlichkeit, bis zu furchtbarer Eifersucht hineinarbeiten, in der sie dann wieder ihren Argwohn gegen die Treue des Andern nähren. Es ist ein wunderwürdiges psychologisches Schlingwerk, das der Dichter aus diesen seltsamsten und doch höchst natürlichen Widersprüchen zusammengesetzt hat und eine tiefe Kunst und Kenntniß, mit der er entwickelt, wie sich Beide durch dieses stets wiederkehrende Mißtrauen in ihrer Leidenschaft spannen, wie sie in dieser Spannung, in der Festigung ihrer Treue ein un=

edles Verhältniß veredlen, wie dabei der persönliche Adel bald höher steigt, bald tiefer sinkt, und wie sie da, wo sie sich in ihrem segenslosen Bunde die größesten Opfer bringen, sich gerade in ihr Verderben reißen. Das Mißtrauen der Cleopatra gegen Anton tritt mehr in der Zeit hervor, da er im Glück ist, das seinige gegen sie, da sie im Unglücke sind. In den Scenen des ersten Actes legt sie alle ihre Künste und alle Besorgnisse ihrer Eifersucht aus, ihn festzuhalten, gibt aber willig nach, da sie merkt, daß es ihm Ernst ist zu gehen. War schon in diesen Scenen ihre Haltung keineswegs edel, so sinkt sie bei der Nachricht von Anton's neuer Vermählung völlig herab. Sie hat nichts von der Kraft des Mannes, Unglückskunde gefaßt zu tragen und den Boten von der Botschaft zu unterscheiden, sie verflucht den Bringer dieser Nachricht, sie schlägt, sie rauft ihn, sie bedroht sogar sein Leben. Wenn sie Alles wohl kleidete, so steht ihr diese Wuth nicht gut, die Huldgöttin ist plötzlich in eine Furie verwandelt, und beruhigt sich erst wieder, da sie aus der Schilderung der bescheidenen, heiligen, verwittweten Octavia merkt, daß sie keinen Grund zur Eifersucht hat. Das Seitenstück zu dieser Scene liefert Antonius, als er Cleopatra über einer berechneten, leichten Gunstbezeugung überrascht gegen den Gesandten des Octavius, der ihr jedes Gehör verspricht, wenn sie den Antonius tödte oder vertreibe. Octavius hoffte so seinen Gegner zu vertilgen, denn er baute auf die Festigkeit der Weiber nicht im Glücke, geschweige in der Noth. Eben

diese Ansicht mochte Anton's Argwohn und Eifersucht so furchtbar reizen. Gerade im Augenblicke, wo sie es darauf anlegt, für sich und ihn von dem Sieger eine Gunst zu erwirken, wirft er ihr in maaßloser Wuth ihre Buhlereien vor in Ausdrücken, die ein edles Weib nie erträgt; in dieser Scene sinkt auch sein Anstand und was je Königliches in ihm war ins Gemeine herab und das Gorgonische der Natur tritt vor. Wie Er hier mit seiner Eifersucht eine Aussicht auf Rettung verdirbt, wo sie in ihrem eigenthümlichen Gebiete vielleicht einen Sieg für Beide errungen hätte, so hatte sie mit der ihrigen vorher die Schlacht bei Actium verloren, wo Er, sich selbst überlassen, vielleicht Meister geblieben wäre, und wohin sie (nach Plutarch) Eifersucht mitgetrieben hatte, damit nicht ein Verständniß mit Octavia erzielt werde. Eine von Cleopatra unverschuldete Wiederholung jener von ihr verschuldeten Schiffsflucht bei Actium entscheidet zuletzt über Schicksal und Leben der Beiden. Zu diesem letzten Ausgange wirkt der durch Unglück zerrüttete Geist in Beiden mit. Hatte Antonius schon bei Actium den Kopf verloren, so jetzt noch mehr. Er fordert Octavius noch einmal zum Zweikampf, thöricht zu glauben, dieser werde sein Glück aufgeben, um ein Schauspiel mit einem Gladiator zu geben. Er läßt den Gesandten Cäsar's peitschen. Er will mit verzweifeltem Trotze eine letzte Schlacht wagen und spornt seine Leute mit einer lustigen Nacht, und denkt sie mit einer rührenden Anrede zu spornen, die sie weich macht. Ab=

wechselnd ist er tapfer und niedergeschlagen, wie ihm sein abgenutztes Glück Hoffnung oder Furcht einflößt. Er trägt einen unverhofften Landsieg davon und hier leiht ihm Shakespeare die Prahlsucht, die Megalauchie, die Plutarch gleichsam zum Mittelpunkte seines Charakters macht; der schneidende Gegensatz gegen Macbeth fällt auf, der wortkarg in seinem Unglück unter Thaten wächst, während dieser unter großen Worten zusammenbricht. Mitten in dem letzten Aufflackern des Glückes erfährt er, daß die Flotte übergegangen ist. Jene erste Schmach bei Actium wirkt hier gleichsam nach. Er schiebt es ununtersucht auf Verrath Cleopatra's, und sinnt auf Rache und Tod für sie, weil er sich an Octavius von ihr verkauft glaubt. Die Wuth der Eifersucht packt ihn noch einmal an und wie sein Gott Herkules fühlt er Nessus' Hemd an sich. Er wühtet, als ob er Othello wäre und eine Desdemona zum Weibe hätte, wo er kurz zuvor zeigte, wie gut er sie kennt. Cleopatra entzieht sich seinem Grimme und gibt, ihn zu sich zu bringen, ihren Tod vor. Auch sie, bei der Alles Berechnung, Umsicht und Klugheit war, verliert jetzt die Besinnung. Zu spät erinnert sie sich, daß ihr Mittel zu stark war und ahnt seine Folgen. Wie sie ihn nach jenem ersten Anfall seiner Eifersucht mit einem Worte wieder versöhnt hatte, weil der Schwächling den Gedanken der Trennung von ihr nicht einen Augenblick tragen konnte, so riß ihr geglaubter Tod den ohnehin aufgegebenen Mann ihr nach, um ihre Verzeihung zu erweinen. Nicht so schnell

ist sie entschlossen, dem wirklich Gestorbenen zu folgen; sie hat noch Rettungsplane; sie versteckt noch Schätze vor Cäsar und verhehlt sie ihm mit dreister Lüge ins Antlitz; erst da sie Gewißheit hat, daß sie dessen Triumphzug schmücken soll, gibt auch sie sich den Tod. Beider Tod ist, auch nach dem Ausspruch ihrer Feinde, ihr Bestes. Gleichwohl weilt man auch auf ihm nicht mit gehobenem Gefühle. An Antonius ist Brutus' Schicksal rächend gekommen; er macht so viele und große Worte von seinem Vorhaben, als Römer durch einen Römer, durch sich selbst zu sterben; sein Knabe soll ihn wie den Brutus durchbohren, und der fällt lieber ohne ein Wort selbst in das Schwert, „dreimal edler als Er," der sich nun selber tödtet und nicht sicher trifft. So geht auch der Cleopatra ihre Iras mit dem Beispiele der Selbsttödtung voran, worin auch sie eine Beschämung findet. Ihr Tod ist bekanntlich, wie ihre Liebe, ihre Eifersucht, ihr Leben war, studirt, berechnet, vorbereitet, ausgeklügelt, die Scheidung vom Leben selbst noch zum Genusse gemacht: schmerzlos saugt die Schlange an ihrer Brust sie, wie ein Säugling die Amme, in Schlaf. Es ist eine „edle Schwachheit", mit der ihre Charmion noch wetteifert, als sie, auch sie vergiftet, auf schon zitternden Füßen der gestorbenen Herrin das verschobene Diadem noch ordnet.

Wie wir hier den Ausgang dieses Paares nach dem Stücke darlegen, wird Jedermann finden, daß in den Thatsachen der strengsten Gerechtigkeit gehuldigt ist. Den

Worten nach könnte es dagegen wohl scheinen, als ob auf Antonius zu viel Licht geworfen sei, als ob der ästhetische Zweck, den Hauptcharakter etwas zu heben, mit der ethischen Wahrheit in Conflikt gerathen sei. Man könnte glauben, Shakespeare habe bei der Grundlegung dieses Charakters, gegen seine ganze sonstige Lebensansicht, das ruhende Wesen und die Naturanlagen hier gegen die Thätigkeit, gegen den Menschen in Bewegung, gegen den Gebrauch der angeborenen Gaben, zu hoch emporgerückt, wo wir Antonius fast überall verwerflich finden, während es einigemal scheint, als sollten ihm seine angestammten guten Seiten als verdienstliche Tugenden angerechnet, die üblen dagegen, eben weil sie angeboren und unwillkührlich sind, als verzeihliche Schwächen bezeichnet werden. Es kommt daher genau darauf an, daß man beachte, wem die verschiedenen Urtheile über ihn in den Mund gelegt sind. Auf Cleopatra werden wir nicht hören, wenn sie ihn wie einen Gott Meer und Erde beschreiten sieht, seine Gewalt und Güte, seine Freigebigkeit über Alles preist und das von ihm sagt, was die augenfälligste Unwahrheit ist: daß seine Freuden, in denen er ja unterging, wie Delphine den Rücken über dem Elemente getragen hätten, in dem sie lebten. Der schwache Lepidus, der Alles versöhnlich zum Guten kehrt, sagt von ihm, was Shakespeare von seinem Proteus sagen läßt, er habe nicht Uebles genug, um sein Gutes zu verdunkeln. Bei dem Tode des unglücklichen Besiegten, in dem Augenblicke, wo selbst sein

Sieger Octavius gerührt steht, sprechen die edlen Feinde Mäcenas und Agrippa das milde Urtheil, Fehler und Tugenden hätten gleich in ihm gewogen; ein seltenerer Geist habe nie ein menschlich Wesen gesteuert, aber die Götter gäben uns eben einige Fehler mit, uns zu Menschen zu machen. Anton's Unterfeldherrn wie Vendidius bezeichnen uns die Schwäche seines kleinlichen Ehrgeizes und schonen ihn. Andere seiner Soldaten wie Philo benennen schonungslos die schmähliche Lage des Triumvirs, der der Zigeunerin Buhle und Narr geworden. Pompejus findet und wünscht, daß Schlaf und Schwelgerei seine Ehre bis zu Lethe's Betäubung begrabe. Einer seiner Anhänger, Canidius, fällt früh von ihm ab, der Andere, Denobarbus, verläßt ihn erst, als selbst sein Schutzgott ihn verlassen hat, der Dritte, Eros, ist ihm zum Tode getreu. So macht dieser Mann, vielgestaltig und vieldeutbar wie er ist, auf Jeden einen anderen Eindruck; es fragt sich, auf wen er den richtigsten macht? Nicht am ungerechtesten beurtheilt ihn, der ihn am besten kennt, sein Feind Octavius. Er nennt ihn treffend den Inbegriff aller verführerischen Fehler; er läßt sich, ungern aber nachgebend, jenen Ruhm Anton's gefallen, daß ihn Alles gut kleide: des Mannes Anstand müsse in Wahrheit selten sein, den die niederen Vergnügungen, denen er sich hingab, nicht beflecken sollten. Er blickt unzufrieden aber nachsichtig auf die sittlichen Schatten, die auf ihn fallen. Er findet aber unverzeihlich all sein Thun, wenn er den politischen Beruf

ins Auge faßt, der ihm oblag. Wenn dieß den Hauptgesichtspunkt über Antonius öffnet, in sofern man ihn im Verhältniß zu seiner Stellung zur Welt sieht, so gibt dagegen in Bezug auf das Persönliche, auf den Charakter an sich selber, sonderbarerweise Antonius selbst das letzte Wort ab, in dem wir des Dichters eigenes Urtheil über ihn erkennen müssen. Und dieß ist überraschend wohlgegriffen bei dieser Natur, die der Wahrheit nicht unzugänglich war, die unwillkührlich nach außen hin Schein annahm und daher Andern anders erschien, die eben so unwillkührlich den Strahl der Erkenntniß von außen hin in sich aufnahm und, ohne es zu wollen, das Ergebniß dieser Selbsterkenntniß in verschiedenen Lagen auch äußert. Nachdem er in der ersten Scene (Akt I.) in seinem Rausche jenen Satz gesprochen hatte, daß nur die Verfeinerung des Liebesgenusses Mensch und Thier unterscheide, sagt er umgekehrt in der zweiten Scene, wo er schon zu sich gekommen, schon „aufgepflügt" ist durch die üblen Nachrichten aus Rom, was seine ganze Genußsucht am schärfsten verdammt: wir bringen nur Unkraut hervor, wenn unser fruchtbarer Boden (quick wints) unthätig und brach liegt. Wie er sein Glück verscherzt und mit ihm all den gesunden Takt und Instinkt des Handelns verloren hat, der ihm sonst eigen war, bezeichnet er in seiner Wuth gegen Cleopatra seinen Absturz ins Elend mit eben so scharfen Worten: Wenn wir in unsern Lastern verstocken, so verblenden uns die Götter und tauchen unser klares Urtheil

in unsern eignen Schmutz, machen uns Irrthümer anbeten und lachen unser, dieweil wir ins Verderben schreiten. Und endlich, da er kurz vor seinem Tode auf seine Lage blickt, vergleicht er sich mit den abendlichen Wolkenbildern, die bald diese, bald jene Gestalt dem Auge täuschend zeigen und dann in Nichts verschwinden. Und durch Nichts konnte mehr in Plutarch's Sinne das Urtheil über das ganze Leben dieses Mannes, der die Welt mit seiner glänzenden Nichtigkeit, mit Scheingröße und Scheinherrlichkeit in tausend wechselnden Gestalten erstaunte und täuschte, dichterisch zusammengefaßt werden, als mit diesem sprechenden Bilde.

Die Geschichte kam Shakespeare darin entgegen, daß sie ihm auf dem Gebiete der thätigen Welt keine zu überwiegende Persönlichkeit auflegte, die auf den verweichlichten Antonius als Gegensatz zu sehr gedrückt hätte. Sein Octavius ist daher eben so vortrefflich ästhetisch benutzt als historisch gegriffen. Schlegel hat mit Recht gerühmt, daß Shakespeare diesen Charakter (schon im Julius Cäsar) vollkommen durchschaut habe, ohne sich durch das Glück und den Ruhm des Augustus irre machen zu lassen. Wir werden für die Betriebsamkeit des politischen Lebens nicht allzu enthusiastisch gestimmt durch diesen gesetzten Diplomaten und seinen Sieg über den genußsüchtigen Gegner, auf den immerhin sein phantastisches Heroenspiel und seine ausschweifende Leidenschaftlichkeit einen Glanz von Poesie wirft. Anton's Luxus, seinem Müssiggange und

Wahnwitze hat Octavius sein Glück mehr zu danken, als seinem eignen Verdienste. An intellektuellen Gaben läßt Shakespeare den Octavius selber dem Anton sich unterordnen, wenn er sagt, es habe oft an dessen Herzen das seinige Gedanken gezündet. Aber der Gebrauch, mit dem er dann diese Gaben zu Rathe hielt, stellt ihn um so vortheilhafter dem Antonius entgegen. Durch kälteres Blut gegen den Stachel der Wollust geschützt, hat er sich mit grundsätzlicher Nüchternheit auch gegen die Ueberraschungen des Weins gewaffnet, „diese Gehirnwäsche, die nur schmutziger macht.“ Schon diese Eigenheiten der Natur und Gewöhnung geben ihm über Anton ein natürliches Uebergewicht. Wo dieser genial leichtfertig ist, ist Octavius voll kleinlicher Sorglichkeit, wo jener müssig, schwelgerisch, unsinnig jede Staatspflicht versäumt, vernachlässigt, vergißt, ist Er ganz Gewissenhaftigkeit, Sparsamkeit, Rührigkeit, planmäßige Thätigkeit, und von wenigstens ebensoviel gemeinnützigem Interesse am Staate als von persönlichem Ehrgeiz getrieben. Er zürnt über Antonius' Leichtsinn, weil es ihm unbegreiflich und gegen seine Natur ist, wo er sich eben so sehr darüber freuen konnte, weil er ihm nützlich ist. So lang er ihn gegen Pompejus braucht, ist er rücksichtsvoll gegen ihn und sucht ihn sich ernstlich zu versöhnen und zu verbinden. Als das Zerwürfniß mit Octavius droht, vermeidet er mit schlauer Sorgfalt, sich einem Vorwurfe blos zu stellen; er könnte schriftlich beweisen, wie schwer er in den neuen Krieg ge-

zogen ward, wie ruhig und mild er in allen Briefen verfuhr. Sobald ihm aber Antonius dreifache Gelegenheit entgegen bringt, seine Familie beschimpft, den Staat verunehrt, den eignen Ruf völlig zu Grunde richtet, nun sieht er das Ziel seines autokratischen Ehrgeizes gekommen, nun opfert er die Schwester dem politischen Zwecke, entfaltet eine Thätigkeit ohne Gleichen, beseitigt den Lepidus und Pompejus, verblüfft mit seiner Eile den sonst rascheren Antonius, läßt sich nicht von falscher Ehre verleiten, dessen abenteuerliche Ausforderungen anzunehmen, sondern verfolgt den sicher gebahnten Weg seines Glückes mit vorsichtiger Umschau, obwohl mit völliger Entschlossenheit, den Antonius nun zu vertilgen und Cleopatra so tief als möglich zu demüthigen.

Die Art und Weise, wie das private Verhältniß der Liebenden an Staat und Geschichte geknüpft, wie das Stück zur Historie geworden ist, ist eben so einfach als meisterlich. An der Berührung und innigeren Beziehung Roms mit dem Oriente, der Ansteckung des frugalen Westens mit asiatischem Luxus ist der römische Staat zu Grunde gegangen, wie sein Triumvir Antonius. Shakespeare hat diese gefährliche Influenz in dem wackern Denobarbus dargestellt. Dieß ist eine altrömische Soldatennatur, derb, dreist, von trocknem Humor, ohne Umstände und Rücksichten, gerad und wahr gegen Freund und Feind, gegen den Seeräuber Menas so gut wie gegen die Zauberin Cleopatra und seinen Feldherrn Antonius. Er hat

einfältig klugen Menschenverstand genug, um das ganze innere Gewebe seines räthselhaften Herrn zu durchschauen, aber vor Cleopatra's Künsten steht er rathlos. Der Zauber ihres Wesens ergreift ihn, so weit seine Natur dafür zugänglich ist, wie nachher den Dolabella. Er glaubt ihre Leidenschaft gegen Antonius aus den feinsten Theilen reiner Liebe zusammengesetzt; er läßt sich von ihrer Mühsal, den Flattergeist festzuhalten, täuschen; wie sie den Thyreus versichert, sie habe sich Antonius nur aus Zwang hingegeben, dünkt ihm dieß ernst und wahr genug, seinen Herrn darüber selbst zu befragen. Die Lebensweise des Orients ist nun selbst dieser schlichten, rauhen Natur gefährlich, wie dem dafür geschaffenen Antonius; in der Gesellschaft von Eunuchen, von Dienern, die auf den Wink dressirt sind, wie Alexas, von jenen frivolen Bajaderen, Iras und Charmion, die ihren Dienst wie Meisterinnen verstehen, nimmt auch der Roheste eine Abschleifung an. Es wird dem derben Kriegsmann wohl auf dem ägyptischen Lager; er ist doch auch schon wie sein Herr zwischen den Weibern und den Geschäften, zwischen Bleiben und Gehen in schwerer Wahl getheilt; reizt ihn die Liebeslust nicht, so reizen ihn die Weine Aegyptens desto mehr. Seine bessere Römernatur ist im Kampfe mit der innern Seuche, die ihn ergriffen hat, als Antonius' Glück von ihm weicht. Er findet, daß die Pflicht thöricht wird, die an dem Thoren festhält, dennoch gewinnt es zuletzt die Treue über die Klugheit, und er meint mit ehr=

lichem Aushalten den Sieger seines Herrn zu besiegen und einen Platz in der Geschichte zu verdienen. Aber dann besticht Anton's böses Glück auch diesen redlichen Diener; Anton schickt ihm seine Schätze nach, da er ihn verlassen hat; diese Großmuth schlägt den Treuen, der noch spät aus der langen ehrlichen Bahn gewichen war; er fühlt jetzt mit Scham, daß er in dem Buch der Geschichte nur als Verlasser seines Herrn und als Flüchtling verzeichnet stehen werde, und gibt sich selber den Tod.

Zu diesem Beispiele des Verfalls von Roms alter Tugend kommt noch der Aufstand des Sextus Pompejus hinzu, durch den das Stück mit feinen Fäden an Julius Cäsar angeknüpft wird. Unter dem Ringen der beiden Erben Cäsar's erwacht des Volkes Liebe für den todten Pompejus wieder und trägt sich auf seinen Sohn über, die Unzufriedenen sammlen sich um Sextus, der noch einmal die Fahne der Republik aufpflanzt, wo „ein Mann nicht mehr sein soll als ein Mann." Aber welche Menschen erheben sich hier für diese schöne Sache an der Stelle von Brutus und Cassius! Der junge Pompejus, ein frankes aber unbesonnenes Herz, das Bild eines politischen Leichtsinnes dem gemessenen Octavius gegenüber, kämpft für die Sache der Freiheit im Bunde mit Seeräubern, tollkühn, ohne Freunde. Er kann nicht warten auf das vollendete Zerwürfniß zwischen Octavius und Antonius, er weiß vielmehr, daß sein Aufstand Beide vereinigt, er denkt aber leichtfertig und dünkelhaft nur um so besser von

sich, da er vermochte, Antonius aus seinem Aegypten loszureißen. Sein Vertrauen ruht auf der Wahrsagung seiner Hoffnung, auf dem Besitz der See, auf der Liebe des Volkes, gerade auf allen trüglichsten Dingen der Welt! In den ersten Worten, die wir ihn sprechen hören, zeigt er sich weniger fromm als seine Seeräuber, in der letzten Handlung, in der wir ihn sehen, weniger gottlos als sie. Menas räth ihm, nach der geschichtlichen Ueberlieferung, die Triumvirn bei einem Banket auf seinem Schiffe zu ermorden. Er möchte, daß Menas diese That vollbracht hätte, ohne ihn zu fragen, gefragt will er nicht, daß seine Ehre seinem Vortheil diene. Menas steht ihm wie Cassius dem Brutus gegenüber mit dem Vorwurf, daß er die Mittel zum Zwecke nicht wolle. Aber welch ein Absinken von jenem Gegensatze zu diesem! von jenen Republikanern zu diesen! Wie Pompejus die Sache der Freiheit verstand, so ist er zufrieden, nicht wenn ein Mann so viel Mann ist als der Andere, sondern wenn nur Er so viel ist wie diese Mächtigsten! Und indem er mit halbneidischen Blicken nach Antonius' Genüssen im Osten schielt, indem er die Männer, die ihn mit einem Theilchen ihrer Herrschaft abfinden, bei sich bewirthet, zeigt er ganz, wie geschickt auch Er in die Schlemmerei und die wüsten Sitten eingeht, die Rom zu Grunde gerichtet haben. Es gibt nichts Bewundernswertheres als die geschichtliche Symbolik dieser Gelagscene! Da wird die schmächtige dritte Weltsäule, Lepidus, zuerst weggetragen; sie hatten ihm „Almosen=

trank" gegeben, d. h. den Theil Wein, den man einem Andern abtrinkt, um ihn zu erleichtern, worin Warburton eine treffende Satyre fand auf seine Aufnahme ins Triumvirat, um den Neid von den Andern abzulenken. Daneben ertränken sich Antonius und Oenobarbus die Sinne im Wein und führen ägyptische Bachanale auf. Und auf der andern Seite verscherzt im heitern ehrlichen Muthe Pompejus sein Glück. Dazwischen steht Octavius beobachtend, ohne das frohe Spiel zu verderben; auch er spaltet schon die Worte, aber sein Geist ist hell und seine Sinne nüchtern, und er moralisirt: Unser ernstes Geschäft zürnt über diesen Leichtsinn!

Coriolanus.

Wir haben keinen sichern, äußeren Anhalt, das Datum von Coriolan zu bestimmen, nur der Styl und einige wenige Ausdrücke und Stellen, die an gleichzeitige Stücke erinnern, können zu Vermuthungen anleiten und diese vereinigen sich bei fast Allen, das Stück um das Jahr 1610 zu setzen.

Die Freude an dem römischen Staate, auf dessen gewaltige Laufbahn Shakespeare in diesem Stücke wie in dem stolzen Wohlgefallen eines Angehörigen hinsieht, scheint den Dichter bestimmt zu haben, nach der Ausführung des Antonius noch einmal in die schöneren Tage der ersten Kriegsgröße dieses Volkes zurückzugreifen und einen erhabneren Gegenstand aus seiner Geschichte zu behandeln. Wie er uns im Antonius die Kaiserzeit mit ihren Ausartungen dargestellt, im Cäsar den Kampf der Republik mit der Monarchie gezeigt hatte, so führt er im Coriolan innerhalb der Republik den Streit des aristokratischen und de-

mokratischen Elementes vor. Das Ringen beider Gewalten, der tribunischen und consularischen, der plebejischen und patrizischen, des Senats und des Volkes erfüllt das ganze Stück; die Klagen und Vorwürfe, die zwischen Regierten und Regierenden, zwischen den Leuten der Aemter und Privilegien und denen der Lasten und der Leistungen herkömmlich sind, werden in gleicher Wage gegeneinander gewogen. In der Natur dieser beiden Kräfte wird überall ihr Gegensatz begründet gezeigt; aus dem Unverstande, aus der Unbilligkeit, aus der Schroffheit des Gegensatzes wird die Unversöhnlichkeit zwischen Beiden als die nothwendige Folge hergeleitet. Der Unbeständigkeit, dem Nachgeben gegen jeden flüchtigen Eindruck im Volke steht der Starrsinn, die Einseitigkeit, der Trotz, das Abschließen gegen alle noch so mächtigen Eindrücke in dem Vertreter der Aristokratie entgegen, der Ehrlosigkeit dort die maaßlose Ehrsucht hier, dem neidischen Hasse die stolze Verachtung, dem flüchtigen Rausch der Vergeltungssucht die tiefe Nachbegierde, der oberflächlichen Reue der nachtragende Groll. Die Unverträglichkeit der höheren und stärkeren Natur mit der schwächeren und geringeren ist geschildert, die unausbleiblich ist, wenn dort nicht weise Bescheidenheit sich herabläßt und hier nicht anerkennende Würdigung des Verdienstes emporhebt. Die Gegensätze und Gegenwirkungen dieser beiden politischen Stände und Kräfte sind so eindringlich in unserm Stücke behandelt, daß man gewöhnlich eben diesen Kampf des aristokratischen und demokra-

tischen Prinzipes als die Seele desselben angesehen hat, so daß hier der leitende Gedanke des Dichters ein rein politischer gewesen wäre. Allein uns schien es immer, daß die drei römischen Stücke gerade durch die Steigerung der Historie zum freien Drama, durch die Vermählung des politischen Gedankens mit einem moralischen, die Mischung des historischen mit dem psychologischen Werthe so hoch in der allgemeinen Schätzung ständen. Wir würden glauben, jene politischen Momente seien wesentlich der Materie einwohnend und bildeten mit ihr nur den allgemeinen Grund und Boden, auf dem der eigentliche Mittelpunkt des Stückes erst gesucht werden müsse. Das innere Verhältniß der drei Stücke und ihrer Aufgaben zu einander wird dieß schnell in helleres Licht setzen. Im Cäsar war der politische Gegenstand der Kampf der Republik mit der Monarchie; innerhalb dieses allgemeinen Gegenstandes der großen geschichtlichen Handlung fesselte uns aber doch als Kern der eigentlichen dramatischen Handlung der scharfe Zwiespalt zwischen einer politischen und einer sittlichen Pflicht, in die der Held des Stückes versetzt war. In Antonius ist das geschichtliche Thema der Kampf des römischen Thatengeistes mit dem Einfluß orientalischer Verweichlichung, und hier, kann man sagen, fiel der politische mit dem sittlichen Mittelpunkte zusammen; Anton's individuelle Schwankung zwischen dem thätigen Weltberufe und der sinnlichen Genußsucht ist das erste Hauptsymptom der gleichen Lage, in der sich die ganze Zeit be-

fand. Im Coriolan ist die politische Grundlage der Kampf zwischen aristokratischen und demokratischen Elementen; in diesem Kampfe findet sich der Held auf den Punkt gestellt, zwischen der Liebe zum Vaterlande und einem selbstsüchtigen Hasse zu wählen. Brutus löste seine Freundschaft mit Cäsar, dem vermutheten Feind des Vaterlandes, auf, aus größerer Freundschaft zum Vaterlande, politisch so edel als sittlich verirrt; Antonius löst Freundschaften, die dem Vaterlande nützlich, und knüpft andere, die ihm schädlich waren, in beidem politisch und sittlich gleich leicht und fahrlässig; Coriolan löst eine Feindschaft mit dem Feinde seines Volkes zu des Vaterlands Verderben, politisch wie sittlich in Selbstsucht erstarrt. Die Charakterformen, die sich in diesen Lagen zu entscheiden haben, und die vorschlagenden Eigenschaften in ihnen, kraft welcher sie sich so oder so entscheiden, dieß ist überall der eigentliche Mittelpunkt, auf den der Dichter hinarbeitet, und sein leitender Gedanke ist auch hier, wie wir überall darthun, sittlich psychologischer Natur. In Brutus bei seiner wahrhaft schwierigen Wahl entscheidet die grundsätzliche Festigkeit und Ehrenhaftigkeit eines ächt männlichen Gemüths; in Antonius bei einer Wahl, die keine Wahl sein sollte, im scharfen Gegensatz zu Brutus die unmännliche Unbefestigtheit und Ehrvergessenheit eines weibgewordenen Schwelgers; bei Coriolan wieder in einem doppelten Gegensatze zu Beiden der überhobene Stolz und die großartige Ehrsucht eines männischen Charakters, in dem sich das

Uebermaaß des Selbstgefühls unnatürlich bis zu starrsinniger Unbeugsamkeit schraubt, die sich selber die Spitze abbricht. In Brutus kam der edelste Bürger mit dem edelsten Menschen in Widerstreit, in Antonius hat der sinnliche Mensch über den zur That berufenen Bürger seine Triumphe gefeiert, in Coriolan ist der empfindende Mensch und der gute Bürger gleichmäßig unterdrückt unter einem durch Stolz überspannten Heroenthum. Einem Heroenthum, sagen wir, weil die Körper- und Charaktereigenschaften Coriolans in der That, nach der Natur einer Heroenzeit, über die gewöhnliche menschliche Größe hinauswachsen; einem überspannten Heroenthum, fügten wir zu, weil, gegen die ähnlichen Darstellungen ähnlicher Verhältnisse aus Heroenzeitaltern selbst gehalten, diese hier an Gewalt der Leidenschaft noch hervorragt. Die in ähnlichem Trotze und Starrsinn zürnenden Meleager und Achill bei Homer erweichen schon, da sie das Feuer in die befreundete Stadt oder Schiffe tragen sehen, Coriolan will selber die Brände in seine Vaterstadt schleudern. Oder sollen wir dieß lieber so auffassen, daß wir sagen: hier habe Shakespeare nicht seinen Helden wie den Antonius in die sanfteren Umrisse griechischer Vorbilder umgearbeitet, sondern ihm die Starrheit der römischen Heroenzeit gelassen, wie er sie bei Plutarch vorfand.

Selbst wenn wir von unserer Weise, nach einer sittlichen Grundanschauung in jedem von Shakespeare's Dramen zu suchen, ganz ablassen, so ist es durchaus nicht

gleichgültig für die Beurtheilung dieses Stückes, ob wir jenen politischen oder diesen psychologischen Gedanken zur Grundlage der Betrachtung nehmen. Faßt man die politischen Kämpfe jener beiden Stände als die Hauptsache ins Auge, so wird man leicht zu Fehlurtheilen kommen. Um nur Eines hervorzuheben. Man sieht dann Coriolan, als den Hauptvertreter der Aristokratie, im Hauptgegensatze gegen das Volk und die Tribunen; man wird dann ganz natürlich auf die Ansicht gebracht, die Hazlitt ausgesprochen hat, Shakespeare habe eine Neigung zu der willkührlichen Seite der Frage, zu dem aristokratischen Prinzip gehabt; er weile nicht in dem Maaße auf den Wahrheiten, die er vom Adel, wie auf denen, die er von dem Volke sage. Hazlitt hat vortreffliche Sätze hinzugefügt, um sogar die Natürlichkeit und Nothwendigkeit dieser Vorneigung in dem Dichter darzuthun. Er zeigte, daß die dichterische Phantasie eine übertreibende, ausschließende, aristokratische Kraft, das Prinzip der Poesie ein durchaus allem Gleichmachen entgegengesetztes Prinzip ist, daß der Löwe, der in eine Heerde Schafe fällt, ein weit poetischerer Gegenstand ist als die Heerde, daß wir den stolzen Selbstwilligen mehr bewundern, als die kleinmüthige Menge die sich vor ihm beugt, den Unterdrücker mehr als den Unterdrückten. Dieß Alles ist sehr wahr und scheint in der Anwendung auf Coriolan noch mehr Wahrheit zu gewinnen. Aber Shakespeare's so eng mit der Sittlichkeit verschwisterte Dichtung, seine Einbildungskraft mit dem

gesunden Verstande in so innigem Bunde, seine Ideale so voll realer Wahrheit schien uns immer gerade das so auszuzeichnen vor aller anderen Poesie, daß da nichts ausschließendes ist, daß Unbefangenheit und Partheilosigkeit eines der vorschlagendsten Kennzeichen dieser Dichtung und dieses Dichters ist, daß, wenn die Einbildungskraft auch bei ihm „nach Effekt sucht, von Gegensätzen lebt und eine Mitte nicht zuläßt", doch eben in der Stellung, Zeichnung, Färbung der jedesmaligen noch so hoch getriebenen poetischen Gegensätze für die sittliche Beurtheilung immer die goldene Mitte jener Unbefangenheit heraustritt, die das köstliche Vorrecht des wahren Weisen ist. Shakespeare hat den Mann der Freiheit, den Brutus, ja selbst den derberen Meister der Revolution, den Cassius, weit edler und mit weit mehr Liebe geschildert, als den Mann der Aristokratie, den Coriolan. Man wird zugeben, daß von dem Beispiele des Brutus viele begeisterte Freunde der Volkssache gewonnen werden, bis von dem des Coriolan dem Aristokratismus Einer zufallen würde. Wenn man Coriolan nicht blos im Gegensatze gegen die Menge sieht, sondern wenn man seinen Charakter in sich selber und mit sich selber wiegt, so muß man nach der genauesten Erwägung sagen, daß hier der fleischgewordene Aristokratismus von seinen erhabensten und gehässigsten Seiten mit jener stets gleichen Unpartheilichkeit geschildert ist, die Shakespeare's Natur kaum hätte verleugnen können. So ist nicht das Volk geschildert, wird man einwenden.

Allein auch auf den Adel als Masse hat der Dichter zuletzt eben so wenig ein günstiges Licht in unserem Stücke fallen lassen; denn es liegt in der Natur der Sache, daß eine Menge nie mit Einem in Parallele gesetzt werden kann, der ein Gegenstand dichterischer Darstellung werden soll, der gerade deshalb ein Einziger, ein Ausgezeichneter vor den Vielen sein muß. Aber, kann man sagen, so unparteiisch sind auch nicht die Vertreter des Volks, die Tribunen geschildert. Wo aber wäre das dichterische Ebenmaaß geblieben, wenn Shakespeare diese hätte hervorheben wollen? wo die Wahrheit, wenn er eine neue tumultuarisch geschaffene Gewalt hätte in weiser Würde und Energie darstellen wollen? wo der Antheil an seinem Helden, wenn er ihm einen Marcus Brutus im Tribunat gegenübergestellt hätte? In dem Maaße, in dem er für die Tribunen gefesselt hätte, wäre Coriolan aus all unserem Antheil gesunken, denn er hat schon so genug an der eigenen Last des Herabziehenden zu tragen.

Sieht man genau zu, so könnte man nicht einmal sagen, daß das Volk hier gar so schlimm geschildert wäre. Man hat dabei genau zu unterscheiden, wie es sich selber handelnd darstellt und wie es von den Spöttern und Verächtern des Volkes in Worten dargestellt wird; leicht möchte man dann finden, daß die Massen im Julius Cäsar viel schlimmer erscheinen, als die im Coriolan. Die Natur der Zeiten ist hierin sehr fein berücksichtigt. Im Antonius, wo das Volk nichts mehr gilt, spielt es auch

nicht mehr mit; im Cäsar, wo seine Ausartung die Republik zerfallen ließ, zeigt es sich in seiner ganzen Schwäche; im Coriolan, wo es den Staatslauf Roms hemmen, aber nicht aufhalten kann, erscheint es mit besseren und schlimmeren Eigenschaften gleichmäßig ausgestattet. Man muß zugeben, geschmeichelt ist der Menge auch hier nicht; allein die Laucheſſer Roms und die Knoblaucheſſer Englands sind doch auch immer nicht allein ihres Athems, sondern auch ihrer Sitten wegen, in alter und neuer Zeit, gleich beurtheilt worden, und die allgemeine Schätzung wird von der bei Shakespeare schwerlich jemals bedeutend abweichen. Es ist wahr, die Massen werden hier nicht allein von Coriolan unbeständig und wankelmüthig gescholten, sie selber machen ihn auch thatsächlich bei dem Wahlakte ihre Veränderlichkeit erfahren. Menenius sagt es nicht allein, daß ihr Unverstand sie in ihrem Elend dahin treibt, wo sie noch größeres finden müssen, sondern wir finden sie in Wahrheit auf diesem Wege, und ihre Führer gehen ihnen voran in dem populären Unsinne, den wir in unseren Tagen so oft erlebt haben, daß man nicht glaubt und dem Volke vorenthält, was unbequem ist, und daß man Den peitschen läßt, der unwillkommene Wahrheit bringt. Es ist wahr, nicht allein mit Worten wird ihnen die Ungerechtigkeit vorgeworfen, daß sie dem Regiment Schuld geben, was vielleicht der Himmel verschuldet hat, daß sie der Gerechtigkeit fluchen, die den Verbrecher trifft und die Größe dagegen mit Haß verfolgen; wir selber sehen sie

auch handelnd bald lieben, bald hassen ohne Grund und, wie es in bewegter Zeit überall geschieht, die aufregenden Gemeinplätze herumtragen, die viel Schein und wenig Wahrheit haben. Coriolan verachtet alle „That und Fähigkeit" des Volkes, das Haasen liefert, wo man Löwen erwartet, aber auch in Wirklichkeit hat uns der Dichter seine Feigheit und Plünderungssucht sehen lassen. Dem entgegen muß man nur nicht, unbillig wie Coriolanus selber, übersehen, daß Shakespeare auch jene Besseren und Tapferen aus dem Volke vorgeführt, die, als der Feldherr Freiwillige aufruft, in ganzer Mannschaft ihm folgen, zu seiner eigenen Freude und Exaltation. Man muß nicht übersehen, daß die Anerkennung des Verdienstes in Coriolan die ganze Volksmasse durchdringt, daß der Eifer dem Sieger bewundernd zuzujauchzen allgemein ist, daß sein Anhang im Volke groß erscheint, daß selbst das bearbeitete, aufgestiftete Volk ihm zugesteht, er sei nicht habsüchtig, er sei nicht mehr stolz als tapfer, daß sie ei seinem Hochmuthe die Gewalt seiner Natur billig in Anschlag bringen, daß sie bekennen, die Macht seines Verdienstes gehe über ihre Macht, ihm die höchsten Ehrenzu weigern. Menenius meinte, wenn der Adel sie nicht in Furcht hielte, würden sie sich selbst zerreißen, aber sie geben doch auch schon der Weisheit seines Apologs nach, vor der die ihrige stockt. Coriolan's Freunde erwarteten, das sich selbst überlassene Volk werde sich nach dessen Entfernung unter sich selber aufreiben, aber es herrscht zu ihrer Enttäuschun

Friede und Eintracht. Wenn Wankelmuth jeder Volksmenge zu aller Zeit eigen sein wird, so liegt doch in diesem Fehler auch eine gute Seite, die dem starren Eigensinn des Aristokraten gerade entgegengesetzt ist; die Menge ist durch diese Eigenschaft eine handliche Masse, die ein Weiser, wie Menenius, mit Leichtigkeit stimmen kann; ist sie leicht zu erhitzen, so ist sie auch leicht wieder gut zu machen und diese Eigenschaft der freigebigen Verzeihung muß auch Menenius selbst seinem Volke nachrühmen. Ist das Volk aufsässig gegen Coriolan, so ist es entschuldigt durch dessen Gleichgültigkeit und vornehme Verachtung, ja mehr durch den Trotz und die Feindseligkeit, mit der der Stolze absichtlich seinen Haß herausfordert.

Hier sind in der That die guten und schlechten Eigenschaften einer Menge nach der Wahrheit und selbst nach der Billigkeit abgewogen. Wollte man aber des Dichters Schätzung des demokratischen und aristokratischen Prinzips ausmitteln, so müßte man, wie wir andeuteten, die höchsten Vertreter beider Prinzipien, den Coriolan mit Brutus und Cassius vergleichen, nicht jene Menge mit Coriolan, der über sie, ja über die höchsten Spitzen der Aristokratie selber, als ein Unvergleichlicher, als ein Heros hervorzuragen von dem Dichter ausdrücklich und nach den Anleitungen der Geschichte bestimmt ist. Man würde diesen Charakter mit Marlowe's übersteigerten Helden vergleichen, wenn die Ueberspannung bei Shakespeare so für ächte Natur gegeben wäre und so in gutem Glauben

die Bewunderung in Anspruch nehmen sollte, wie es bei den ähnlichen Zeichnungen jener älteren Dichterschule der Fall ist, während bei ihm umgekehrt diese Uebersteigerung der Natur als etwas Unnatürliches in sich selber zusammenbricht und ein sehr gemischtes Gefühl in dem Beobachter zurückläßt. Der Dichter hat Alles aufgeboten, um die stolze Ausnahmsgröße in seinem Helden möglich zu machen. Er hat ihm eine Mutter gegeben, die, von Vaterlandsliebe durchglüht, des Gatten früh beraubt, all ihren Stolz, ihre Kraft und ihre Liebe daran gesetzt hat, in dem Einen früh ausgezeichneten Sohne dem Vaterlande den ersten Helden und Lenker zu erziehen. Es ist kein anziehendes, aber ein großes Weib, diese Volumnia, die ihr männisches Wesen für einen ehrenden Zug hält, die zu sagen pflegte, wenn sie Herkules' Weib gewesen, würde sie ihm sechs seiner Arbeiten abgenommen haben. Sie hat den Sohn früh „wie eine Henne in den Krieg gelockt"; wenn sie sein Weib wäre, würde sie ihn lieber auf dem Weg der Ehre abwesend wissen, als seine Liebe zu Hause genießen; sie weiß seine Wunden auswendig und noch im hohen Alter schwärmt sie in der frohen Vorstellung seiner Schlachtkämpfe und seiner Heimkehr mit blutender Stirne. Mit hoher Befriedigung darf sie sich und ihm sagen: kein Sohn verdanke seiner Mutter mehr, als Er ihr. Nie hatte sie ihn eine Stunde aus dem Auge gelassen; sie zog ihn auf in und zu Gefahren und Ehrsucht; sie lehrte ihn früh, daß das Unglück erst den Muth

erprobe; sie wollte lieber elf Söhne im Kampfe verlieren, als Einen in Wollust faulen sehen; sie kann daher behaupten, Coriolan habe seine Tapferkeit von ihrgesaugt und mit Stolz blickt sie auf den gelungenen Bau ihrer kühnsten Einbildung hin. Diesen Stolz hat sie dem Sohne eben so vererbt, obwohl sie das verredet, und in gewisser Weise auch verreden kann. Ihr Stolz auf den Sohn ward in ihm Stolz auf sich selber; von ihr wie von den Freunden des Hauses vergöttert, zog Coriolan unter dieser feinsten Schmeichelei der aufrichtigsten Pfleger und Freunde das angeborene und angezogene Selbstgefühl in sich groß zu hochblickendem Hochmuth. Auch zu der Verachtung der Menge gab ihm die Mutter die erste Anleitung; er war schon ein Feind des Volkes in früher Jugend, da er noch in keinen Zusammenstoß mit ihm gerathen war. Volumnia erzog den Sohn aus der Ueberzeugung, daß der Mensch nur ein Bild sei, wenn ihn Ruhm nicht belebe; zu der Thätigkeit des Kriegs und Staatslebens ist Coriolan daher im großen Gegensatze gegen Antonius instinktmäßig hingezogen; er „lohnt seine Thaten damit, daß er sie thut"; er ist „zufrieden, die Zeit zu verbringen, nur um sie zu enden"; ihm ist es das Bild von einer ganz undenkbaren Sache, daß Er in der Sonne sitze und sich den Kopf krauеln lasse, wenn zum Angriff geblasen wird. So ist er zur Erhebung über das Gewöhnliche und Gemeine von früh auf angehalten, „er hat," sagt Volumnia, „die feinsten Züge der Ehre angestrebt, um die Eigenschaften der Göt-

ter nachzuahmen". Diese gespannten Anforderungen an sich und an Alle, aus Stolz entsprungen und größern Stolz erzeugend, machten ihn mit der Zeit Allen unbequem und sich selber verderblich, weil mit ihnen jede schlimme wie jede gute Eigenschaft zu einer Höhe wuchs, die sich gleichsam selber nicht trug; er strebte nach einem Verdienste, das „in seinem eigenen Uebermaaße erstickte". Kein eitler Ehrenschwindel treibt ihn nach einem eitlen Ruhme; er will der Erste sein, nicht scheinen; er ist von dieser Seite der Aristokrat in dem einfachen und erhabenen Verstande des Wortes; ihm liegt nichts am Namen und an der Würde, sondern Alles, wie es dem wahren Stolze gemäß ist, am ächten Verdienste; ihm würde es nicht genügen, wie jenem Cäsar, lieber am kleinsten Orte der Welt der Erste, als am größten der Zweite zu sein; er will, nicht der Erste an Würde, aber der Größte an Thaten auf dem ganzen Erdkreise sein.

Was bewog Shakespeare, dem Helden dieses Stückes diese ganz eigentlich übermenschliche, halbgöttliche Größe beizulegen? Die Geschichtsfabel legte dem Dichter eine Katastrophe der seltensten Art auf. Coriolan bekämpft nach seiner Verbannung das Vaterland, für das er sich früher in den angestrengtesten Schlachten, ohne nur nach Lohn zu verlangen, geschlagen hatte, in kalter, gefühlloser Rachsucht, mit seinem ärgsten Feinde im Bunde; dann plötzlich gibt er diese Rache unter gewisser Gefährdung des eigenen Lebens auf die Bitten seiner Mutter auf. Diese

widersprechendsten Züge glaubte Shakespeare nur unter der Bedingung in Einem Menschen zusammen legen zu dürfen, daß dieser Mensch durch Natur und Erziehung Tugenden und Fehler in sich zu lauter Extremen gesteigert habe, wodurch der Umschlag seiner verschiedensten Eigenschaften in ihr Gegentheil natürlich werde. Dieß ist mit einem Geschick und einer Feinheit durchgeführt, die man hinter den scheinbar groben Strichen dieser Zeichnung kaum ahnen würde.

Zuerst seine ungemessene Ruhmsucht, die sich ihre Befriedigung in dem heroischen Zeitalter nur in dem Preise der höchsten Tapferkeit suchen kann. Ist Tapferkeit die erste Tugend, heißt es von ihm, so ist diesem Manne keiner in der Welt gleich. Dafür sah Coriolan die Tapferkeit an. Nirgends ist sein ganzes Wesen so überreizt, wie in der Kriegsthätigkeit; nicht seine Streiche allein, auch seine Stimme ist dann schrecklich und furchtbar seine Blicke. Keinen läßt er auf diesem Felde neben sich gelten, es müßte denn der alte Titus Lartius sein, der in Krücken fechtend seinem Ruhme nicht mehr schaden wird. Nur Einen kennt er, der ihm den Preis der Tapferkeit streitig macht, Tullus Aufidius; gegen ihn ist sein Ehrgeiz bis zum Neide gesteigert. Wenn er nicht er selbst wäre, wünschte Coriolan Aufidius zu sein. Er sündige, gesteht er selbst, indem er seinen Adel beneide. Wenn die ganze Welt im Kriege wäre, sagt er, und Er auf Aufidius Seite, er würde abfallen, um gegen ihn zu sein! Wie

fein ist in dieser Aeußerung schon auf Coriolan's Tapferkeit, auf diese glänzendste Seite, ein höchst charakteristischer Makel geworfen! Er verräth schon in diesen Worten, daß ihm sein persönlicher Ruhm wichtiger ist, als eine Parthei, als eine Sache, als ein Vaterland; er würde als Söldner seines Ehrgeizes gegen Aufidius fechten, gleichgültig auf welcher Seite! Es ist nicht dieser Zug allein, der Coriolan's Ruhmsucht in einem zweideutigen Lichte erscheinen läßt. Wir können sie beobachten, wie sie heldenmüthig gesteigert erscheint zu einer wahrhaft erhabenen Verachtung des Gegners und der Gefahr, und dann wieder, wie sie still verschleiert zu einer sehr kalten und klugen Berechnung greift, in ihren Mitteln also neben den größten auch die kleinen nicht verschmäht. Er trifft verwundet mit Aufidius zusammen, er verleugnet seine Wunde, um sich als einen heilen und ganzen Gegner darzustellen, das Blut, das ihn beflecke, sei Volskisches Blut von Aufidius' erschlagenen Landsleuten; er reizt also tollkühn den starken Feind gegen sich, den Verwundeten, zu Rache und zur äußersten Anstrengung zugleich. Daneben steht dann der andere Zug, daß er in dem Feldzuge sich unter Cominius stellt, sicher des Ruhmes, der sich einmal ihm anzuhängen pflegt, aber auch klug genug vorhersehend, daß die begangenen Fehler so auf Cominius fallen und seinen Ruhm nur vergrößern würden.

Neben seiner kriegerischen Tugend betrachten wir seine politischen Eigenschaften. Daß ein Mann von dieser Na-

tur und Erziehung ein Aristokrat aus Grundsatz sein würde, wenn er es auch nicht von Geburt wäre, begreift sich von selbst. Er will von der Vertretung des Volkes im Tribunate nichts wissen, er stemmt sich gegen jede Neuerung, die des Senats alleinige Staatsleitung gefährdet; er eifert gegen jedes Zugeständniß als gegen einen Beweis von Schwäche und gegen eine muthwillige Aussaat der Empörung; er hat die Ueberzeugung, daß, wo zwei Gewalten gemeinsam herrschen, ohne daß Eine die Vorhand hat, Verwirrung eindringt zwischen beider Zwiespalt und eine durch die andere stürzt. Mit diesem streng aristokratischen Grundsatze würde er aber wie ein weiser Staatsmann regiert haben, wenn man seiner Natur Rücksicht getragen und ihn ruhig hätte gewähren lassen. Der Dichter hat ihm den Staatsverstand und die höhere politische Einsicht geliehen, die aristokratischen Körpern eigen zu sein pflegt, dazu die Unbescholtenheit des privaten Charakters. Er bringt zum Staatsmanne die erste Eigenschaft mit, die Uneigennützigkeit; daß er nicht habsüchtig sei, muß ihm selbst das Volk bezeugen; er nimmt im Kriege keinen Theil der Beute mehr als jeder Andere. Er würde nicht unentgeltliches Korn unter aufrührerische Haufen vertheilen, aber er würde auch das Volk nie schinden; er wäre von dieser Seite, so lange er nicht gereizt würde, dem Volke gegenüber „ein Bär“, wie Menenius sagt, „der wie ein Lamm lebt“. Sodann wäre er frei von jedem kleinlichen und in sich sträflichen Ehrgeize. Wie herrisch er ist, nie würde

er nach tyrannischer Gewalt streben, die verleumderischen Tribunen selbst können nicht hoffen, einem Vorwurf dieser Art Glauben zu schaffen. Wie er nicht aus der aristokratischen Sphäre herabtreten würde, so auch nicht darüber hinaus. Wie eifersüchtig er auf wahre Ehre und wahre Vorzüge ist, die äußeren Ehrenstellen sind ihm gleichgültig. Er macht sich den Weg zur Ehre nicht leicht, wie die Volksschmeichler, er strebt dahin durch die Mühsalen des wirklichen Verdienstes. Das Consulat würde er für sich nicht begehren, so wenig wie die Oberfeldherrnstelle. Auch hier mag sich Klugheit mit Bescheidung, und Bescheidung selbst mit Anspruch mischen; er fühlt sich, daß er das Consulat verdient, er will aber die gewöhnlichen Mittel der Erwerbung nicht brauchen, er will lieber des Volkes Sclave sein auf seine Weise, als herrschen unter ihnen auf die ihrige. Da er aber, mehr auf Betrieb seiner Freunde und Mutter, sich einmal um das Consulat beworben hat, dann liegt es ihm am Herzen, als eine Ehrensache, für seine Verdienste diesen Lohn auch durchzusetzen. Ist in diesen Zügen also sein Aristokratismus frei von Eigennutz und kleinlicher Stellensucht, so ist er es auch von kleinlichem Conservatismus, dem gemeinen Grundsatze dieser politischen Klasse. Er fürchtet sich nicht vor Revolutionen und einschneidenden Mitteln, wo er im Zorn einen Partheizweck zu verfolgen hat; er würde aber auch in Ruhe und bei Muße zur Ueberlegung sich nicht bedenken, eine lebensgefährliche Arznei anzuwenden bei einem Staatsgebrechen,

das sonst sicheren Tod bringen würde. Er spricht in der ruhigsten Stimmung den trefflichen, dem kleinlichen Erhaltungsprinzip feindlichen Grundsatz aus: daß, wenn wir in allen Dingen auf der Gewohnheit haften, der Staub des Alters nie hinweggefegt und berghoher Irrthum so angehäuft werden würde, daß die Wahrheit ihn niemals überragte. Mit solchen Grundsätzen würde Coriolan ein vorzüglicher Staatsmann gewesen sein, wenn er den Zauber seiner Ueberlegenheit überall benutzen wollte, das Volk im Guten zum Guten zu lenken. So lehrt es ihn seine Mutter. Im Kriege läßt er es gelten, Klugheit und Politik mit Ehre zu verbinden, das soll er auch im Staate; sie mag sein herrisches Wesen leiden, er könne, sagt sie, darin nie zu edel sein, aber wenn die Noth gebietet, wenn Glück und Freunde auf dem Spiele stehen, soll er das stolze Herz auch einmal bezähmen und den Mund allein reden lassen; sie hat, sagt sie, ein Herz, so wenig lenksam wie seines, aber dabei einen Kopf, der den Gebrauch ihres Zornes besser zum Vortheil zu lenken versteht; das soll er lernen. Auch versteht er es zu Noth, in neuen Verhältnissen, wo ihn die Unverträglichkeit seiner Natur noch nicht in Verwickelungen gebracht hat, wo große Zwecke ihn klug und vorsichtig machen. Als er sich bei den Antiaten den Boden bereiten muß, wie ist er da gleich in Aller Liebe und Schätzung! Die Senatoren stehen baarhaupt vor ihm, Aufidius theilt mit ihm seine Gewalt und untergibt sich seinem Ansehen, die Krieger

folgen ihm in den Kampf wie Knaben Schmetterlinge verfolgen, er ist ihr Gott! Aber all diese Eigenschaften gehen plötzlich in ihm verloren, wenn er gereizt wird, wenn er Widerstand erfährt, und vollends von Denen, die er verachtet. Wenn das Volk in Hungersnoth sich empört, will er Leichenberge häufen; wenn er bei seiner Consulswahl von seiner Unbeständigkeit und von den Ränken der Tribunen leiden soll, nun empört er sich über das gebieterische Soll der Volksführer, da sein herrischer Wille doch nie den kleinsten Widerspruch duldete; nun will er mit Gewalt das Volk seiner Stimme berauben und stiftet gegen die, die er Rebellen nennt, selber Empörung an. Dann entfahren ihm die Benennungen des Volkes mit Hydra, Kannibalen, Hunden, die seines Herzens Sinn verrathen, und jene grellen Sätze des aristokratischen Starrsinnes und Dünkels, daß seine Parthei und Stand mit Recht das Volk verachte und das Volk dagegen sie grundlos schmähe. Jedes Maaß und jede Billigkeit, jede weise Beurtheilung von Mengen und Menschen, jede Erwägung, daß der Staat am Ende doch nur aus dem Volke besteht, und daß man die nicht entwürdigen und erniedrigen, sondern emporheben soll, mit denen man doch für alle Staatszwecke wirken muß, alle die Besonnenheit und Weisheit, die die größten Staatseigenschaften erst durch ihre Anwendung wahrhaft groß macht, ist dann in dem eigenwilligen Coriolan vollkommen ausgestrichen.

Wurzelt der kriegerische Ehrgeiz und der aristokratische

Herrscheranspruch Coriolan's in seinen großen, stolz überhobenen Forderungen, die er an sich macht, in den großen Begriffen, die er von sich hat, in den großen Verdiensten und der guten Meinung, die er in sich weiß, so wurzelt eben da auch diese Leidenschaftlichkeit, in die er sich so verliert. Zu hochfahrender Art erzogen, an keinen Widerspruch gewöhnt, kann er auch keinen ertragen; er selbst aber setzt in Widerspruch einen Ruhm. Die so vom Glück verzogen überall als Sieger auftreten, die pflegen am seltensten, zwar Herr über Alle, ihrer selber Herr und ihres Glückes Meister zu sein. Coriolan zu kreuzen, ist das Mittel ihn zu erhitzen; ist er erst erhitzt, so kann er sich nicht wieder fassen; ist er zornig, heißt es, so vergißt er, daß er je den Namen des Todes hörte; gereizt würde er selbst die Götter verhöhnen und den keuschen Mond verspotten. Wenn es die Tribunen auf sein Verderben anlegen, so suchen sie ihn daher in Zorn zu setzen und zu machen, daß nicht seine Zunge, sondern sein Herz rede. In der vortrefflichen Scene seiner Verbannung (III, 3) erfolgt der Ausbruch, den sie wünschen, in einer großen und gewaltigen Weise. Es ist ein Meisterzug der Charakteristik, daß Coriolan, immer Einer und Derselbe, immer auf das Aeußerste geschraubt schon in seinem ruhenden Wesen, in diesen Ausbrüchen seines Zornes nichts in sich überspannt, daß die Heftigkeit keinen seiner Grundsätze, keine seiner Abneigungen höher treiben kann als sie sind; er kann sagen, daß er, wenn er geduldig wäre wie der Mitternachtsschlaf, diesel=

ben Meinungen hegen werde, die er jetzt im Zorne aus- sprach. Vielmehr, wenn bei jener Verbannung seine Gereiztheit, seine Erregung zu einem Aeußersten getrieben wird, so erfolgt der bezeichnende Umschlag seiner Heftigkeit ins Gegentheil. Er wird dann äußerlich ruhig und still, während in seinem Inneren die gefährlichen Beschlüsse seines verhaltenen Ingrimmes reifen. Wo seine Mutter in weiblicher Erregung ihren Haß austobt so lange der Schmerz noch frisch ist, „junogleich" in ihrem Zorne, so daß man sich sagt, sie sei toll geworden; wo selbst der sanften Virgilia der Stachel des Eifers gegeben wird, da nimmt er sich in kalter Ruhe zusammen, da gibt er der Mutter ihre Lehren zurück: daß die edelste Kraft sich da bewähre, wo man sich von des Glückes heftigsten Schlägen nur leicht verwunden lasse. Bald nachher weiß sich die Mutter zu fassen und zwischen dem Vaterland und dem Haufen zu unterscheiden, die er zusammen zu vernichten strebt; ja in dem Augenblicke ihrer Fassungslosigkeit scheint sie die verzweifelten Beschlüsse von Coriolan's scheinbarer Gefaßtheit zu fürchten; sie möchte ihm den Cominius zum Begleiter mitgeben. Aber Er weicht dem aus und geht in schweigender Wuth, „wie ein einsamer Drache, den seine Höhle gefürchtet macht, mehr gehört als gesehen."

Ganz so wie hier seine Leidenschaftlichkeit in ihrem höchsten Maaße in scheinbare Ruhe übergleitet, so sein Stolz, der die Seele seines Wesens und der Mittelpunkt des Charakters ist, in scheinbare Bescheidenheit. Die ein-

gepflanzten Begriffe von höchster Ehre gaben ihm früh das höchste Selbstgefühl; seine Tapferkeit und sein Glück steigerten es zu dem äußersten Maaße des Stolzes und Hochmuthes. „Vom Erfolg gekitzelt, verachtet ein Solcher seinen eigenen Schatten," wie sollte Coriolan nicht Alles um sich her verachten? Als ihn sein Adel verläßt und auf seinen Ruf zum gewaltsamen Widerstande nicht hört, müssen auch diese Standesfreunde den Ton seines verachtenden Stolzes hören: sie möchten sich denn ihrem eigenen Blödsinn beugen, wenn die Tribunen ihre Macht behalten sollten; sie seien dann die Plebejer und jene die Senatoren. Das Volk freilich läßt er seinen Hochmuth weit stärker empfinden. Er ist nicht zufrieden, ihm Verachtung zu zeigen, er fordert auch seinen Haß heraus, und ausdrücklich wird es von Unpartheiischen eben so schlecht in ihm gefunden, daß er des Volkes Mißvergnügen mit Absicht auf sich ziehe, als in Anderen die Einschmeichelung in des Volkes Liebe. Die Höhe seines Stolzes ermesse man dort, wo er seiner Aechtung den Verbannungsfluch wieder entgegenwirft: Ich banne Euch! — nicht allein, weil es eine Welt auch außer Rom gibt, sondern auch, als ob der Eine Verurtheilte mehr wiege als alle Verurtheiler dieser ganzen Welt. Gleichwohl fragt es sich, ob diese ungeheuere Prahlerei den eigentlichen Gipfel von Coriolan's Stolze mehr bezeichnet, als jene Bescheidenheit, in der er jeden Lohn, jedes Lob, jede Schmeichelei verschmäht und von sich weist. Daß diese Bescheidung auch

in dem ächten Streben mitwurzelt, vor Allem seiner inneren Befriedigung werth zu sein und sich selbst genug zu thun, und daß er darum selbst seiner Mutter Lob nicht mag, die doch einen Freibrief habe, ihr Blut zu preisen, dieß zeigt, daß sein Selbstgefühl in seiner Grundlage edel, sein Stolz in Verdiensten und Thaten bis zu einem hohen Grade gerechtfertigt ist; es hindert aber nicht, daß sich in diesen Zug doch auch das Kennzeichen des übersteigerten Stolzes, jener höchste Dünkel einmischt, der sich über alles Lob erhaben glaubt, in dem er jedem Zuruf, jedem rühmenden Berichte aus dem Wege geht, in dem der Mann sich jede „Verungeheuerung seines Nichts" verbittet, der an die gigantische Größe seines Etwas glaubte wie Einer.

Mit dieser Eigenschaft, Schmeichelei nicht hören zu können, hängt die andere in Coriolan zusammen, sie noch weniger sagen zu können. Er ist wahr und schlicht; im Krieg erzogen hat er nicht gelernt, gesiebte Worte zu reden, er spricht daher „Mehl und Kleie" durcheinander; er sagt die Wahrheit trotz jeder Gefahr, er kann auch Wahrheit hören, nur keine Herabsetzung und Schmähung; was er denkt, das spricht er auch aus, und was er spricht, das thut er; Wortbrüchige sind ihm verhaßt. Daher nun sträubt er sich, in der herkömmlichen Weise um das Consulat vor dem Volke bittend und demüthig zu werben; er würde, sagt man von ihm, dem Neptun nicht schmeicheln um seinen Dreizack, wie sollte er dem Volke! Und als ihn die Zureden von Freunden und Familie zu der unna-

türlichen Rolle dennoch gebracht haben, trägt er „die demüthigen Kleider mit stolzem Herzen", äfft höhnisch die Künste der Popularen nach und sagt den Bürgern, daß er seine Wunden erhielt, als ihre Brüder brüllend davon liefen. Da ihn seine Mutter nachher mit aller Gewalt ihrer Bitten und Vorstellungen noch einmal zu einer solchen Rolle der klugen Verstellung überredet, bricht auch hier sogleich, trotz seinen heiligen Versprechungen und Vorsätzen, der verdrückte Grimm in seinem Herzen mit voller Wahrheit aus. Und dennoch kann dieser seltene Mann nachher bei den Antiaten, da es seinen Racheplanen und seinem Grimm gegen das römische Volk so dient, plötzlich die Kunst ausüben, die er sonst nie verstehen wollte, sich zu beugen, seiner Natur Gewalt anzuthun, den Förderern seiner Plane zu schmeicheln sogar, aus Rachsucht den Feinden schön zu thun, was er aus Staatssinn und Vaterlandsliebe niemals den Freunden thun mochte.

Die Unlenkbarkeit seines Wesens, das Unschmiegbare in seinem Charakter, die Unfügsamkeit seines Willens, die in Coriolan's stolzer Haltung hervortritt, liegt, wie dieser Stolz selber, halb in seiner Natur begründet, halb in den Grundsätzen seiner überhobenen Strebsucht. Ernst, Strenge, Ungeselligkeit muß man in seiner Naturanlage gegeben denken; das Volk selbst, Aufidius hält ihm vieles von seinem Stolze zu gut, aus Rücksicht auf die unüberwindliche Gewalt seiner Natur. Die Gewöhnungen des Kriegers thaten dann das

ihrige hinzu, um diese Eigenschaften in eine starre, abstoßende Unnahbarkeit zu verdichten; Aufidius nennt auch das Natur in ihm, daß er den Uebergang von Kriegs- zu Friedenssitten nicht finden konnte, daß er „nichts anderes war als Ein Ding", einseitig und eigensinnig, wie ihn auch Plutarch charakterisirt. Der finstere, nie umgängliche Mann hat selbst seiner Mutter nie eine Freundlichkeit gezeigt; seine nächsten Freunde mißachtet er nicht etwa blos als Aufidius' Bundesgenosse, auch sonst läßt er ihre Vergötterung kalt an sich kommen und geht neben ihnen her, ohne sie viel zu berücksichtigen, nur sich selbst verehrend, im Egoismus des Talent- und Verdienststolzes erstarrt. Plutarch sagt von ihm, er sei so gallsüchtig und unduldsam gewesen, daß er keinem lebenden Geschöpfe weichen wollte, was ihn für Jedermanns Umgang unfähig gemacht habe; ein starrer Mann von Natur, der nie in irgend einer Hinsicht nachgab, als ob Alles zu meistern und sich Keinem zu fügen ein Beweis der Männlichkeit, und nicht vielmehr der krankhaften Schwäche sei, als ob überall durchzudringen und in Allem die Oberhand zu haben, ein Zeichen der Großherzigkeit sei. Dieß Bild hatte Shakespeare vollständig vor Augen. In dem letzten Satze liegt angedeutet, was Shakespeare eben so genau beobachtet und ausgeführt hat, daß Coriolan diese Naturanlage, im Gefühle seiner Selbstgenugsamkeit, dann auch grundsätzlich ausgebildet habe. Wie an Thaten und Stärke, so auch an Unbeugsamkeit des Willens Alle zu

überragen, zu erscheinen, wie sie von ihm sagen, als eine Eiche, ein Fels, von keinem Winde zu erschüttern, ist sichtbar das bedeutsamste Kennzeichen seines strebsamen Stolzes. Er hätte nicht Sinn für die Lehre, die Plutarch aus seinem Beispiele zieht, daß nichts schöneres von der Muse dem Menschen zu Theil geworden, als die Bezähmung der Natur durch Maas und Weisheit; nicht Sinn also für die Sittenmilderung durch Bildung, aber auch nicht einmal Sinn dafür, sich den sanfteren Regungen der eignen Natur zu überlassen; er würde fürchten, sich Blößen zu geben und eine Schwäche zu verrathen, die dem Manne nicht zieme. Wo diese Begriffe des stolzen, großmännischen Heroismus bei ihm auf die höchste Probe gestellt werden sollen, da haben sie auch ihren kühnsten Ausdruck. Als Mutter, Gattin und Sohn seiner Rache am Vaterlande entgegentreten, und die „große Natur ihm zuschreit, nicht zu verweigern", rafft er sich erschüttert zusammen, der Natur in sich die letzte Gewalt anzuthun: „Brecht", ruft er, „alle Bande und Vorrechte der Natur, und sei es Tugend, starrsinnig zu sein! Laßt die Volsker Rompflügen und Italien verwüsten. Ich will nicht solch eine junge Gans sein, dem Instinkte zu gehorchen, sondern stehen, als ob der Mann sein eigener Schöpfer wäre und keinen anderen Abstamm kenne!" Der stolze Eigenwille treibt ihn zu der Anmaßung einer gottgleichen Kraft der Selbstbestimmung, zum Einsatz seines Willens gegen jeden Trieb der Natur und jede Macht der Gefühle. Aber eben bei

dieser Ueberschraubung der Natur schraubt sie sich selber ab; der erstickte Instinkt rächt sich und mitten in seiner Hinabbeschwörung aller natürlichen Regungen fühlt er, daß er nicht von festerer Erde ist, als andere Menschen. Und der Mann, der all seinen Stolz darein gesetzt hatte, das Menschliche zu überbieten, gefällt uns am besten, da er zurücksinkt zur Menschlichkeit.

Dieser Umschlag erfolgt in ihm nicht kraft einer willkührlichen Maschinerie. Auch sonst erkennen sich in ihm die Züge dieser verdrückten Menschlichkeit, und auch da gefällt er uns jedesmal besser. Von seinem Sohne heißt es, er sei ganz der Vater; man mag daher auf ihn den Zug übertragen, der von dem Knaben erzählt wird: wie er einen Schmetterling fing und frei ließ, dann ihm wieder nachsetzte, stürzte, ihn wieder fing und nun zerriß. So viel ist selten in einem kurzen Beispiele gesagt worden. Es ist ganz das, was Menenius' Bild von Coriolan rechtfertigt, ein Bär, der wie ein Lamm lebt, gutherzig in Ruhe, gereizt ein Wütherich. Shakespeare übersah nicht, aus Plutarch die Anekdote (I, 9) aufzunehmen, nach der er einen alten Gastfreund in Corioli aus den Gefangenen losbat, obgleich er in der Wuth des Gefechtes seiner nicht achtete; sie bezeichnet dieselbe Naturart. Dieß würden wir nicht, wie Andere gethan haben, bloße Anwandlungen von Gefühl in einem steinernen Gotte nennen, und dauerndes Gefühl dem Coriolan absprechen; es ist dieß vielmehr eine Unterlage wirklicher Gutartigkeit in seinem Charakter,

und sein Theil von dem nie ganz zu tilgenden Bedürfnisse des Gemüths, das er unter seinen gespannten Begriffen von Männeradel nur zu löschen gesucht hat. Dieß erkennt sich an seinem Familiensinne, dem letzten verwundbaren Fleck, wo die Hornhaut seiner Selbstsucht noch durchdringlich ist. Aehnlich wie Othello fühlt er sich zu einem Weibe gezogen, die, schon aus ihrem Umgange (Valeria) erkennbar, geistig nicht bedeutend, häuslich, von der Arbeit nicht wegzubringen, schweigsam, eingezogen ist, aber von der mildesten Weiblichkeit. Der Dichter hat ihr einen stillen, aber mächtigen Einfluß auf Coriolan gegeben; gegen sie allein erscheint er immer sanft und freundlich; mein holdes Schweigen, nennt er sie, da sie seinen Triumph mit Thränen feiert; und wie sie mit Volumnia kommt, den Belagerer von Rom zu erbitten, ist er zuerst bewegt von ihren „Taubenaugen, die Götter meineidig machen können", und spricht zu ihr Worte voll ächter Empfindung. Mit dieser Gattenliebe geht die Pietät gegen seine Mutter Hand in Hand. Im Volke sagt man sich, daß seine Liebe zu ihr seinem Stolze gleich sei, und daß ihm Beide mehr gelten als das Vaterland. Der Dichter hat, nach seiner uns schon bekannten Weise, der entscheidenden Scene, wo sich der mütterliche Einfluß über Coriolan bewähren soll, ein Vorspiel vorausgeschickt, damit Beides sich gegenseitig erkläre. Er zeigt sie uns zuerst in dem Falle, wo sie ihn beredet, reuig vor die Tribunen zu treten. Sie hat es hier fast schwerer, ihn zu erbitten, als in dem späteren Falle,

wo sie ihn zur Menschlichkeit stimmt, während sie ihn hier zu einer unnatürlichen Rolle treibt, zu einer Verleugnung seiner Gesinnung, zu einer Erniedrigung seines Geistes. Er sagt ihr zu, warum sie bittet, um ihretwillen, denn um seinetwillen möchten sie ihn lieber zerschmettern; er malt sich die Scene in selbstverachtenden Worten aus, er nimmt, übermannt von Scham, sein Wort zurück, aber die Mutter selbst setzt gleichsam ihre Ehre aufs Spiel: es sei ihr mehr Unehre, von ihm zu betteln, als ihm von dem Volke — dieß nöthigt ihn zu dem Versuche, der scheitern mußte. Die Meisterschaft in dieser Motivirung ist so groß, wie in der der späteren Scene, der eigentlichen, von der Geschichte gestellten Aufgabe. Nach der Einen Probe von Volumnia's Gewalt über den Sohn ist es leicht, die zweite zu begreifen. Dort galt es nur, um ein Consulat, hier gilt es um Rom; dort um seine äußere Ehre, hier um seinen wahrhaften Ruhm; wenn er Rom niederwirft, sagt ihm die Mutter, werden Flüche ihm folgen und die Geschichte, wenn sie seinen Adel berichtet, wird zufügen, daß er mit dieser That ihn ausstrich und seinen Namen verabscheut machte. Dort setzte sie ihre Ehre ein, hier mit Virgilia ihr Leben: er soll nicht Rom angreifen, ohne über ihre Leiber zu treten. Dort sprach der Ehrgeiz der Mutter aus ihr, hier die Vaterlandsliebe, die sogar die schwärmerische Mutterliebe überwindet; sie hebt sich zu einem großartigen Heroismus bei dem großartigen Anlasse, der ihm seine Menschlichkeit wiedergibt. Des Freundes Menenius' Erscheinung

hatte Coriolan eine erste Erschütterung gegeben. Die Mutter vor sich knien zu sehen, zeigt ihm das unnatürliche Bild, wie er selbst zu seinem Vaterlande steht. Des Sohnes drollige Einrede endlich muß seine Erschütterung vollenden: sein eigen Blut bedroht ihn, sich gegen ihn für das Vaterland zu erheben.

Wir wollen noch einmal zusammenfassend zurückblicken. Die Mutter hatte Coriolan zu seiner Tapferkeit und Ruhmsucht, beide ihn zu seinem Stolze erzogen, sein Stolz sich in ihm gesteigert bis zu der Ueberhebung zu einer mehr als menschlichen Willens- und Thatkraft. Das Extreme in dieser Natur schlug aber, sagten wir, überall in sein Gegentheil um, seine rühmliche Tapferkeit in eine Eifersucht, die seinen Thaten das rühmliche Ziel entrückte, auf das sie sich immer beziehen sollten; die nützlichsten politischen Gaben in den schädlichsten Gebrauch derselben; Zorn und Heftigkeit in verbissene Ruhe, Stolz in Bescheidenheit, Wahrheit und Geradheit in Verstellung, unbeugsamer Starrsinn in weiches Gefühl und selbst in Veränderlichkeit. Coriolan tritt in Aufidius' Haus mit Betrachtungen über den Wechsel der Welt, wie Feindschaft umschlägt in Freundschaft um einen Deut, und Freundschaft in Haß um eine Sache, die kein Ei werth ist; so sei es mit ihm, sagt er selbst, der doch das Volk um seinen Wankelmuth immer so tief verachtet hatte! In zwei Katastrophen seiner Geschichte sehen wir ihn beidemale durch seinen Mangel an Selbstbeherrschung, durch seine heftige Ueber-

spannung und Gereiztheit zu Grunde gehen, einmal in seine Verbannung, dann in seinen Tod. Beidemale reizt ihn zu den verhängnißvollen Ausbrüchen seiner Heftigkeit ein einziges Wort, der Schimpfname des Verräthers. Dieß bezeichnet auf eine ganz vortreffliche Weise den Umschlag, den verfehlten Ausschlag seiner ganzen Bestrebungen in einer feinsten Spitze. Haftete dieß Wort auf ihm, dann war aber auch allerdings kein Vorwurf zu erdenken, der den edlen Bau der Volumnia so plötzlich zur Ruine machen und das Ziel aller der stolzen Strebsucht Coriolan's umstürzen konnte, wie dieser. War er ein Verräther, so war sein Ruhm verkehrt in Schmach, seine Tapferkeit mißangewandt, sein Stolz beschimpft, seine Bürgertugend in Egoismus verwandelt, seine Wahrheit und Treue in ihr Gegentheil verkehrt, sein feinstes Ehrbestreben mit dem gröbsten Flecken behaftet. Und es läßt sich nicht leugnen, daß er ein Verräther gegen Rom ward, nachdem er dieß Wort des Vorwurfs zum erstenmal gehört hatte, und gegen die Antiaten geworden war, als er es zum zweiten Male hörte. In beide Lagen hatte ihn seine Mutter gebracht, die Schöpferin und die Gestalterin seines Lebens; sie trifft daher in ihm ihr Theil Strafe mit. Das erstemal hatte sie ihn in einer Regung mütterlicher Schwäche von einem richtigen Instinkte auf eine falsche Bahn gelockt und dadurch den unverdienten Schimpf des Verräthers ihm zugezogen, den er dann zu verdienen eilte; dieß machte sie und Er das anderemal gut, als sie ihn in einer großen

Erhebung des patriotischen Geistes von dem verirrten Triebe der Rache auf den Weg der Menschlichkeit zurücklenkte, den er mit dem Tode vor Augen betritt; der Verräthername trifft ihn jetzt mit Wahrheit zwar, aber mehr zu seinem Ruhme als zu seiner Schmach, und sein Tod ist die Sühne seines Lebens.

Man fühlt der Behandlung dieses Charakters an, daß der Dichter daran, vielleicht nicht so sehr mit Liebe, als mit einem großen Interesse gearbeitet hat; es ist nicht gerade ein wohlthuender, aber ein mächtiger Eindruck, den wir von dem Stücke und von dem Charakter davon tragen, der in der That das Stück allein ausfüllt. Sich dieß zu erklären, darf man nur daran zurückdenken, daß Shakespeare's wärmste Sympathien nicht allein früher, sondern auch noch in dieser Periode auf jener scheinlosen Größe weilten und auf der schlichten, nicht überspannten Natur, die er in dem Prinzen Heinrich und in Posthumus geschildert hat. War dem schon sein Percy entgegengesetzt, so in noch weit gewaltigerem Abstande sein Coriolan. Man begreift aber, daß gerade dieser schroffe Gegensatz und seine Darstellung wieder einen starken Reiz für den Dichter haben mußte, der in jedem Großen den eigenthümlichen Gehalt mit dem unbefangensten Sinne erkannte und anerkannte. Welch ein weiter und umfassender Geist ist aber dieser, der mit solcher Liebe jetzt die Charaktere eines Brutus und Posthumus und ihre strenge Tugend und stille Fassung entwirft, jetzt den übermächtigen Stolz die-

ses Heroen Coriolan in dieser genauesten und reichsten Entfaltung eines wenig aufgeschlossenen Herzens darstellt, und dann wieder dieser angestrengen Natur die schlaffen Charaktere des Antonius und Timon gegenübersetzt, die in einer ganz anderen Sphäre liegen, und die er wieder ihrerseits mit solcher Durchdringung und Meisterschaft gezeichnet hat, daß sich auch für diese Gestaltungen der menschlichen Natur eine Vorliebe in dem Dichter zu verrathen scheinen könnte!

Wenige Worte mögen genügen, die Gegensätze zu bezeichnen, in welche die übrigen Personen des Stückes zu dieser Einen kolossalen Hauptfigur gesetzt sind.

Sein Feind Tullus Aufidius wetteifert mit ihm in der Eifersucht der Ueberlegenheit, aber sie ist in ihm von einem viel unedleren Metalle. Er verabscheut nichts so sehr als Coriolan's Ruhm; da er ihm bei jedem Zusammentreffen weichen muß, so gibt er die Hoffnung auf, ihn mit gleichen Waffen zu schlagen, sein Wetteifer verliert die Ehrenhaftigkeit, er will kein Mittel scheuen, Coriolan zu verderben, sei es am Altar, im Heiligthum, im Schlaf, in Krankheit, unter gastlichem Schutz. Die ähnliche Selbstsucht Coriolan's erscheint hier in einem kleineren und verzerrteren Bilde. Die Anwandlung des Edelmuths in Tullus, als Coriolan bei ihm Gastfreundschaft sucht, ist ein Gegenstück zu den sanfteren Regungen in diesem, aber sein Schwur ist eitel, daß er so mit ihm in Liebe wetteifern wolle, wie zuvor im Hasse. Sein Hingeben eines Theils

seiner Macht an den neuen Häuptling ist ein ähnlicher Zug, wie Coriolan's Gleichgültigkeit gegen äußere Ehrenstellen; aber so, wie in diesem doch der Anspruch an verdiente Ehre hinter seiner Bescheidung schlummert, so bricht auch in Aufidius schnell die Reue aus und die Sehnsucht nach der besessenen Ehre zurück und mit ihr die alte Nebenbuhlerei. Er besitzt die Kunst der geduldigen Verstellung, die Volumnia ihrem Sohne vergebens wünschte, er ist daher dem Manne ein gefährlicher Freund, der selbst gegen seinen Wohlthäter den Stolz nicht bezähmen kann. Tullus' unedler Nachstellung fällt daher Coriolan zum Opfer. Der Volsker ist durch seine Besiegung gegen Coriolan gereizt, wie dieser gegen Rom nach seiner Verbannung; Beider Muth und Gemüth ist vergiftet; der durchgehende Unterschied aber, der den Coriolan hoch gegen jenen emporhebt, ist der, daß Er von edler Natur ist, in Verbitterung eine unnatürliche Feindschaft gegen das Vaterland faßt und dann zu seiner guten Natur zurückkehrt, während Aufidius tückisch von Art ist, dann, geschmeichelt von der Noth des schutzflehenden Feindes eine unnatürliche Freundschaft mit ihm schließt, und dann seine hinterlistige Tücke in der Verschwörung gegen Coriolanus wieder hervorsucht.

Andere Gegensätze bilden seine römischen Feinde und Freunde zu Coriolan. Cominius ist dem Stolzen als der Bescheidene gegenübergestellt, dem Ruhmsüchtigen als der Neidlose, vom Ehrgeiz Freie, der des Anderen Preis willfährig anerkennt und den höheren Verdiensten freiwillig

weicht. — Die Tribunen sind die abstechenden Gegenbilder des armen, unerträglich gespreizten Amtsstolzes gegen seinen mächtigen Thatenstolz. Sie erheben als Emporkömmlinge große Ansprüche wie Coriolan, ohne all seine Fähigkeit; sie treten gewaltsam und eigensinnig auf, wie Er, ohne all sein Verdienst; sie zeigen sich bei der Schlichtung kleiner Rechtshändel so unduldsam und heftig, wie Er in großen Dingen und aus großen Motiven; sie stellen ihren kleinen Ehrgeiz auf die Bücklinge des Volks, während zu der Höhe seiner ehrsüchtigen Entwürfe selbst ihr Auge nicht reichen würde; gegen seine Tapferkeit steht ihr unkriegerisches Wesen; gegen seine Offenheit und Geradheit ihr geschicktes Ränkeschmieden und ihr Lauern auf die Aeußerungen seines Stolzes und Zornes, die ihn verderben sollen; gegen sein plumpes Mißhandeln des Volks ihre geschickte Bearbeitung, mit der sie die Menge nach ihren Wünschen zu lenken und sich selber den Rücken frei zu halten verstehen.

Die bedeutendste Gestalt neben Coriolan ist Menenius Agrippa. In seinem englischen Plutarch hat Shakespeare außer der berühmten, von ihm erzählten Fabel vom Magen und den Gliedern nichts als die Bemerkung gefunden, daß er der munterste (pleasantest) Alte im Senate gewesen sei; aus diesem Winke hat er diesen lebenvollen Charakter zusammengesetzt, dem er neben dem schroffen Halbgott die wohlthuende Rolle zugetheilt hat, mit Menschen genügsam ein Mensch zu sein. In allen einzelnen

Eigenschaften ist dieser Gegensatz durchgeführt, obwohl er aussieht, wie absichtlich gelungen. Von Coriolan's Ruhmsucht hat er nichts, er feiert sein Fest vielmehr in dem Ruhme des Freundes; er vergöttert ihn und kann sich glücklich, auf sieben Jahre gesund fühlen, wenn ihn Coriolan eines Briefes würdigt; er nennt sich das Buch seiner Thaten, worin man seinen Ruhm unvergleichbar, vielleicht vergrößert lesen könne; selbst mit dem Willen, die Wahrheit von seinem Helden zu sagen, überschreitet er unwillkührlich deren Gränze. Er hat es leicht, sein uneigennütziger Bewunderer zu sein, weil alle seine Gaben auf einem anderen Gebiete liegen. Seine Kriegsstärke hat das Alter schon gebrochen; sein tapferer Sinn blickt wohl noch hier und da vor, wenn er im äußersten Falle den Adel Coriolan zu Hülfe aufruft und noch zwei Plebejer auf sich nehmen will u. s. Aber sonst liegt seine Stärke in seiner geistigen Ueberlegenheit, sein Preis ist der des weisen Redners. Shakespeare hat ihm im Gegensatze gegen Coriolan's schroffe Partheieinseitigkeit die versöhnliche Stellung eines Vermittlers gegeben, er hat aber klüglich vermieden, ihm dabei eine schaffende Kraft, oder auch nur tiefgehende politische Weisheit zu leihen, weil dieß Coriolan sogleich in zu großen Schatten geworfen hätte. Er hat ihm statt Energie und Weisheit nur den Eifer und die Erfahrung des Alters, bildreiche Reden und klugen, gesunden Sinn gegeben; die Meisterschaft in Ueberredung und Witz übt er zumeist bei denen, die keinen haben.

Diese Vermittlerrolle zu spielen, ist Alles an ihm so geschickt, wie bei Coriolan ungeschickt. Er ist dem Gotte gegenüber der Satyr; statt jene gesteigerten Anforderungen an sich zu machen, sieht er sich die menschlichen Schwächen nach, gegen jene überspannte Natur ist er lässig und bequem, und wo Jener unbeugsam und schroff ist, ist Menenius nachgiebig, gutmüthig, leutselig, freundlich; statt des finsteren Ernstes läßt er einen breiten, behaglichen Humor walten. Er ist ein Schläfer, er trinkt gern ungemischten Wein, man sagt ihm nach, er sei etwas schwach darin, daß er der ersten Klage immer Recht gebe. Von Coriolan's Stolz ist in ihm nicht eine Ader; höchstens die kleine Einbildung auf seine Redegabe, die ihm bei dem Volke selten den Erfolg verweigert, die er in dem schwierigsten Fall mit Zuversicht auch bei Coriolan anzuwenden hofft; und dann kann seine Eitelkeit wohl auch verletzt werden, wenn ihn die schalen Tribunen „zu kennen" glauben, weil er ehrlich und offen ist. Ist dieß ein kleiner Stolz gegen den überwachsenen des Coriolan, so ist auch Menenius' Leidenschaftlichkeit in diesem Verhältnisse. Er kann hastig sein und aufbrausen in der Gutmüthigkeit des jähsinnigen Alters und bei kleinen Anlässen, aber in großen Dingen gerade, wo sich Coriolan verliert, ist er geduldig, ruhig, von der höchsten Besonnenheit, vollkommen Herr über sich selbst. Er gibt an Geradsinn und Wahrheit Coriolan nicht viel nach, aber er sagt sie in geschmeidiger Form, und man trägt seine Satire, auch

wenn sie so scharf und so verächtlich vorgetragen ist, wie jene Fabel, besser als Coriolan's Prahlerei und Hochmuth. Er scheut sich bei guter Gelegenheit nicht, den Tribunen ihre eselhafte Weisheit aufzurücken und ihre Beredsamkeit, die nicht des Wackelns ihrer Bärte werth sei; aber ein andermal kann er es auch geduldig anhören, daß man sie ehrwürdige Leute nennt. Mit diesen Gaben ist er zum Vermittler geboren. Den Bruch zwischen Adel und Volk will er um jeden Preis vermeiden; wo Coriolan zur Vernichtung des Tribunats aufstachelt, sagt er die Aufrechthaltung zu; er macht die Zugeständnisse, die jener als Schwäche und Unpolitik verwarf; da die Tribunen und Coriolan auf hitzige Mittel gegen die hitzige Krankheit dringen, will er den Schaden flicken mit Lappen von jeder Farbe; wenn sie ihm seine Kunst zu runden und zu glätten stören, läßt er seine Geduld nicht ermüden. Er behandelt dabei den zürnenden Coriolan nach seiner Naturart, schonend im Tadel, er verwünscht seine Unfreundlichkeit und entschuldigt ihn preisend in Einem Athem. Er nimmt sich des Volks um seiner Versöhnlichkeit willen bei Coriolan an, und Coriolan's bei dem Volke; er hilft der Volumnia, den schroffen Mann zu erweichen, er macht ehrlich seinen Advokaten bei dem Volke und sagt für ihn, was Er Alles selber für sich sagen sollte; er gibt, nachdem ihn der Dichter Anfangs in dem glücklichen Erfolg seiner apologischen Redekunst nach der Geschichtssage gezeigt hatte, in einem zweiten Falle die Probe, wie man das Volk mit

Würde behandeln kann und ohne sich etwas zu vergeben. Als Coriolan verbannt ist, wird er gegen die Tribunen artig und geschmeidig; wie der Verbannte gegen Rom zieht, wird er schadenfroh, und dafür hat er durch die Schadenfreude der Volskischen Wachen zu büßen, da ihm seine Redekunst vor Coriolan fehl schlägt. Wie in diesen letzten Scenen seine Altersschwächen zahlreicher heraustreten und unter ihnen wieder die edle Natur stärker hervorblickt, ist in einer vortrefflichen Weise geschildert, die dem Schauspieler zu thun gibt. In Coriolan der Kampf zwischen stolzer Gleichgültigkeit und dem bereits beim Zureden des Freundes brechenden Herzen, in Menenius der Wechsel zwischen Zuversicht und Enttäuschung, und unter der Hülle des Humors der innere Zwiespalt zwischen Freund und Vaterland, und der Entschluß des greisen lebensfrohen Mannes, wie ein Römer zu enden, dieß sind Gegensätze und Widersprüche zu lösen, die die vollendetste Kunst herausfordern.

Auch im Coriolan hat Shakespeare den Plutarch mit der gleichen Treue benutzt, wie in Cäsar und Anton. Der Charakter war ihm wesentlich so vorgezeichnet, wie er ihn nachbildete. In seiner Anrede an Tullus, als er Schutz bei ihm sucht, und in der Rede der Volumnia sind die Stellen des Plutarch fast nur in Verse gebracht. Auch alle Fehler des Geschichtschreibers hat der Dichter überkommen. Plutarch auch läßt Coriolan um das Consulat beim Volke werben, obwohl damals der Senat noch beide

Consuln wählte. Zu andern Irrthümern ließ sich der Dichter von Plutarch ohne dessen Schuld verleiten. Der Geschichtschreiber sagt von Coriolan, er wäre ein Soldat, wie es Cato gewesen sein würde; bei Shakespeare sagt Titus Lartius diesen Satz, als ob Cato damals oder früher schon gelebt hätte. So hat der Dichter auch den Galen und römische Theater in diesem Stücke erwähnt, wie im Lear den Nero und die Bedlambettler 800 J. vor Christi Geburt, im Heinrich VI. den Macchiavelli, im Hamlet Wittenberg, im Troilus den Stierträger Milo und den Aristoteles, im Wintermährchen das delphische Orakel gleichzeitig mit Julio Romano. Wir haben schon früher gelegentlich gewarnt, aus diesen Anachronismen nicht allzu zuversichtlich auf Shakespeare's Unwissenheit zu schließen. Nicht daß wir die Möglichkeit seiner Unkenntniß in einzelnen Fällen leugnen möchten. Er hatte Cato's Zeitalter im Cäsar gelernt, er hätte es hier also wissen können. Es ist aber auch denkbar, daß er, wie er mehrere republikanische Brutus fand, so auch mehrere strenge Catonen annahm; so früh im Eutropius geschult, wie wir, war er gewiß nicht; er hat auch gewiß kein historisches Wörterbuch aufgeschlagen, um sich in der Chronologie zurechtzufinden. Bei all dem muß man wohl bedenken, wie viel dem Dichter um der Kürze und der Anschaulichkeit willen eine solche Bezeichnung werth war, wie die, die er dem Titus Lartius in den Mund legt; es wird sich fragen, ob er den Irrthum ausgestrichen hätte, wenn man ihn, was so nahe

lag und gewiß oft geschehen sein muß, darauf aufmerksam machte; es wird sich fragen, ob es überall nur ein Irrthum war und mehr als eine Freiheit, wie die, daß Göthe im Faust den Luther erwähnen läßt. Zur Vorsicht mahnt schon eine Stelle im Lear, wo die Beobachtung der Chronologie eine viel größere Freiheit ausdrückt, als die Vernachlässigungen, von denen wir sprechen; eine Stelle, die wie ein köstlicher satyrischer Hieb gegen alle weisedünkligen Splitterrichter geführt ist, an denen es schon damals nicht fehlte; die Stelle, wo der Narr sagt: Diese Prophezeihung wird Merlin machen; denn ich lebe vor seiner Zeit!

Timon von Athen.

Wir haben, so wenig wie für Coriolan, auch für die Entstehungszeit Timon's keinen bestimmten Fingerzeig; daß aber das Stück unter die spätesten Arbeiten des Dichters gehört, ist außer Zweifel. Es ist glaublich, daß es nicht lange nach Antonius geschrieben ist, denn in dessen Leben von Plutarch findet sich eine Stelle, die dem Dichter wohl den Anstoß zu dieser Arbeit gab. Antonius hatte sich nach der Schlacht bei Actium eine Weile aus Alexandrien entfernt und sich an der Meeresküste einsam aufgehalten, wo er, wie er sagte, Timon's Leben nachahmen wollte, da er dieselbe Undankbarkeit und Untreue der Freunde erfahren habe, Allen mißtraue und Alle hasse. An diese Aeußerung ist eine kurze Notiz angeknüpft über Timon, sein freundschaftliches Verhältniß zu Alcibiades, seinen Verkehr mit Apemantus, seinen Feigenbaum und zwei Grabschriften auf ihn. Welches Material dem Dichter außer diesen spärlichen Winken noch zu Gebote gestan-

den habe, weiß man nicht mit Sicherheit. Die ihm bekannte Novellensammlung von Paynter (palace of pleasure) bot ihm (I, 28.) einiges Wenige. Wahrscheinlich war der Gegenstand schon früher mehrfach dramatisch behandelt; Ein solches höchst albernes Stück über Timon ist erhalten und von Dyce in den Schriften der Shakespearegesellschaft herausgegeben; benutzen konnte Shakespeare daraus so gut wie nichts, immerhin konnte er es gesehen und Einzelheiten, wie den Gedanken des Abschiedsbankets und den treuen Hausmeister, daraus entlehnt haben. Mittelbar wenigstens könnte ihm Lucian's Timon bekannt gewesen sein; nicht allein das Aufgraben des Goldes, das Nachdrängen der Schmarotzer und ihre Abtreibung mit Würfen und Schlägen, auch der Zug von der Ausstattung seines Dieners, ja selbst einzelne Aehnlichkeiten der Bilder und Reden stoßen darin auf, die dieß kaum bezweifeln lassen. Daß er ihn aber unmittelbar benutzt habe, daran läßt schon die Anwendung der römischen Namen zweifeln, die Shakespeare in jenem Falle wohl vermieden haben würde.

Timon hat auf die meisten Leser immer den Eindruck einer großen Ungleichheit in der Ausarbeitung gemacht. Die Versification ist lose und entweder ungewöhnlich regellos oder verderbt. Einzelne Theile des Stückes sind mit großer Liebe, andere scheinen sehr sorglos behandelt. Die vielen gleichgültigen Nebenpersonen, ohne bestimmte ausgebildete Charaktere, machen die Scenen hier und da zer-

fahren. Die Innerlichkeit und Tiefe des Gefühls, womit der Gegenstand im Ganzen ausgeführt ist, ist unverkennbar; gegen diesen Ernst aber scheinen dann die genreartigen Scenen etwas grell abzustechen, in denen die borgenden Diener Timon's abgewiesen werden; der ähnliche Umschlag der Dinge in der Komödie vom Kaufmann ist nicht in dieser Weise behandelt wie hier im Trauerspiele. Die Composition ist in der alten Gründlichkeit zu geistiger Einheit gebunden, aber in einigen Punkten locker und wie unfertig. Mit der Geschichte Timon's ist eine zweite Handlung zwischen Alcibiades und dem Senate in Verbindung gebracht und in genauer Parallele auf Einen und denselben Sinn mit der Haupthandlung hingeführt, in ihren Theilen aber hängt sie nicht überall fest mit dem Stücke zusammen. Alcibiades soll (V, 3) seinen Krieg gegen Athen zum Theile Timon's wegen unternommen haben, davon findet sich aber nichts weiter im Stücke. Der Anlaß seiner Empörung ist III, 5. angegeben. Er nimmt sich dort eines Freundes vergeblich an, der wegen Tödtung im Zweikampf zum Tode verurtheilt ist; es erfolgt eine breite Verhandlung; der Dichter bespricht in seiner herkömmlichen siegreichen Unbefangenheit die Frage vom Zweikampf und stellt die Ansichten des Rechts, der Ordnung und des Alters mit denen der Ehre, der Leidenschaft, der Jugend in derselben entscheidenden Unentscheidung gegenüber, in der er die Frage des Selbstmords offen gelassen hatte; aber in diesem Zwiespalte handelt es sich

um einen gänzlich Unbekannten, von dem man durchaus nicht weiß, wer und woher der Männer? Sonderbarerweise gehen hier fast alle Ausleger schweigend vorüber, ohne dabei anzustoßen; aber eine solche unverbundene Scene wird man im ganzen Shakespeare nicht weiter finden. Wie nun alle diese Unebenheiten zu erklären seien, darüber ist man nicht einig. Coleridge glaubte, daß der ursprüngliche Text Shakespeare's, eine seiner vollendetsten Arbeiten, von Schauspielern verderbt sei. Knight sieht das Werk für die Bearbeitung eines älteren Stückes an, von dem Einzelnes beibehalten sei, so daß Timon etwa wie ein Seitenstück zu Pericles anzusehen wäre. Andere, wie Delius, meinen, ein früheres Stück von Shakespeare selbst sei hier nur überarbeitet. Wir unsererseits bleiben bei der Bemerkung, die wir zum Antonius gemacht haben, stehen, wo wir die Lässigkeit in einer Reihe von Stücken dieser Zeit auf einen allgemeinen uns unbekannten Grund in der Stimmung des Dichters schoben. Dabei müssen wir aber hinzufügen, daß eine oder die andere der Eigenheiten in diesem oder anderen Werken dieser Zeit auch in der Sache selbst gelegen sein mögen. Timon ist ein Stück fast ohne eigentliche Fabel; Shakespeare hat auf zwei bloße Winke hin das Verhältniß Timon's zu Alcibiades und Apemantus in seiner überlegenen und einsichtigen Weise ausgeführt; dennoch würden wir wohl begreifen, daß er in diesen Stoffen, wo er sich in dem Alterthume doch nicht so vertraulich heimisch fühlen mochte, in seinen

Erfindungen sich nicht in zu große Wagnisse verlieren wollte, daß er in der Schöpfung ganz frei erfundener Personen selbst zaghaft gewesen wäre, und daß wir daraus z. B. die vielen namenlosen Figuren zu erklären haben, die hier wie im Anton und Coriolan zuweilen die Handlung fortspinnen müssen.

Wie sehr wir bei allen diesen und ähnlichen Anständen in Shakespeare's Werken auf der Hut zu sein streben, wollen wir an einer Aeußerung Coleridge's zeigen, die sich schon auf den inneren Gehalt des Stückes bezieht. Seine Bewunderung einzelner Theile dieser bitteren Satire war nach Collier, der seine Vorlesungen gehört hatte, unbegränzt; aber er erklärte das Werk im Ganzen für ein peinliches und unangenehmes Erzeugniß, weil es nur ein unvortheilhaftes Gemälde von der menschlichen Natur gebe, sehr abweichend von dem, was nach seiner Ueberzeugung des Dichters wirkliche Ansicht von dem Charakter seiner Mitgeschöpfe war. Er vermuthete daher, daß er den Gegenstand unter einem zeitweiligen Gefühle von Verdruß und Widerwärtigkeit aufgenommen habe. Dieser Satz würde vortrefflich in unsere Ansicht über die Stücke dieser Jahre eingehen. Wir haben aber schon beim Antonius gewarnt, nicht auf Rechnung des Dichters setzen zu wollen, was aus dem Stoffe selber nothwendig folgt. Der Gegenstand selbst ist Menschenhaß in Folge von menschlicher Schlechtigkeit; vielleicht lag der Wahl solch eines Stoffes Mißstimmung zu Grunde; in der Aus-

führung des einmal gegebenen Vorwurfs könnten wir sie in diesem Falle nicht finden. Wir würden eher fürchten, daß Shakespeare im Antonius die Schlechtigkeit seines Helden mit seinem Mäcenas und Agrippa zu nachsichtig beurtheilt, als daß er hier die Schlechtigkeit der Menschen, mit Timon übereinstimmend, zu streng gerichtet habe. Dort blickt man in der That nirgends auf eine bessere Menschheit hindurch, aber hier ist ihr Bild durchaus nicht durchgängig „unvortheilhaft“. Timon's anfängliche Menschenliebe, wie sein nachheriger Menschenhaß sind mit so edlen Eigenschaften versetzt, daß die wohlthuendsten Wirkungen von Beiden ausgehen können. Als sein Haus zerfällt und seine Freunde ihn verlassen, zeigen sich seine Diener, die ihn in seiner Menschenfreundlichkeit ganz kennen gelernt hatten, obwohl sie nun nichts mehr von ihm zu hoffen haben, theilnehmend und anhänglich; sie zerstreuen sich, aber sie wollen stets Genossen bleiben, wo sie sich immer treffen und geben sich ein Handgeld dieser treuen Kameradschaft, so daß in demselben Augenblicke von diesem Hause der Fluch der Menschenfeindschaft, aber auch der Segen der Menschenliebe ausgeht. Als Timon nachher in seiner Rückgezogenheit einen neuen Schatz ausgräbt und, von Dieben um Gold angegangen, ihnen in der Uebertreibung des Hasses alle Elemente und Weltkörper als Diebe darstellt, ihnen flucht und zugleich Gedeihen wünscht, sie mißtrauen und stehlen heißt, da sie nichts stehlen könnten, was nicht Diebe verlören, erfüllt Einen

der Räuber diese tiefe Verstimmung mit Reue, daß er sein Gewerbe aufgeben will; auch der Menschenhaß Timon's säet noch Gutes aus und gebiert das Maaß aus dem Extreme. Zu diesen einzelnen Zügen, die der unvortheilhaften Schilderung der Menschheit ein Gegengewicht halten, reihen sich auch die Aeußerungen der Diener jener Wucherer und Gläubiger Timon's ein, die sich ihrer Herrschaften und Aufträge schämen; überall hat der Dichter, scheints, in den untern Klassen einen Kern der Unverdorbenheit erhalten zeigen wollen, der in den höheren erstickt ist. Die Vervollständigung dieses Gegensatzes ist die Gestalt des treuen Hausmeisters, der mit Ehrlichkeit Timon's Schätze verwaltet, mit Treue und Verständigkeit seiner Verschwendung Einhalt zu thun sucht, mit Geduld sein Abweisen und Schelten erträgt in einsamem Jammer. Timon's Güte hält diesen Diener so an ihn gefesselt, daß er zuletzt in seiner Armuth seine letzten Pfennige mit ihm theilen will, und dadurch aus dem versteinerten Herzen des geschworenen Menschenhassers noch einmal einen Funken der Menschenfreundlichkeit schlägt. Der Trost, daß kein Same des Guten verloren geht, auch wo es in Unkraut aufgeschossen ist, spricht aus allen diesen Gegensätzen, die, dünk tuns, voll Versöhnung für den trüben Inhalt dieser Tragödie sind, die in dem Dichter eine Fülle von innerem Zartgefühl verrathen, und dazu eine unerschütterte Besonnenheit und Sicherheit des Blickes in den Haushalt der Vorseh-

ung, der uns so oft verwirrt scheinen, uns so oft in Verwirrung versetzen kann.

Shakespeare charakterisirt uns den Inhalt seines Dramas im Anfang selbst, wo er den Poeten sein Gedicht an Timon beschreiben läßt. Er habe in diesem rohen Werke, sagt er, einen Mann dargestellt, den die Welt mit ihrer freigebigsten Gunst umfangen und gehegt; er zeige, wie auf einem anmuthigen Hügel alle Arten von Naturen nach der Höhe strebten, auf der Fortuna throne; den Einen Timon winke sie als ihren bevorzugten Günstling zu sich, und alle seine Mitbewerber und Nebenbuhler, Gleiche und Höhere, erschienen sogleich wie seine Sclaven; sie füllen seine Hallen, sie regnen schmeichlerisches Geflüster in sein Ohr; laßt aber die Göttin ihn von sich stoßen, so lassen ihn alle diese Dienstbaren stürzen von seiner Höhe und nicht Einer folgt seinem Falle. — Wie Shakespeare dieß Gemälde aus den dürftigen Anekdoten bei Plutarch herausgebildet hat, ist nicht weniger staunenswerth, als die ähnlichen Bilder in dem verwandten Kaufmann von Venedig. Hier wie dort hat es der Dichter mit der Allmacht des Goldes zu thun. Dort hat er uns unter anderen Wirkungen, die dieser Prüfstein der Herzen auf verschiedene Menschen macht, den Wucherer gezeigt, der in Geiz und Habsucht zu der fühllosesten Härte versteinert ist, hier schildert er uns im Gegentheile, allein vortretend, den Verschwender, dem sein Fehler im Umschlag seiner Schicksale die angeborene Milde des Herzens so vergiftet,

daß er zu der ähnlichen Verhärtung des Gemüthes gelangt, die dort dem Geizhalse eigen war. Beide Stücke zusammengestellt sprechen noch deutlicher, als es schon jedes einzelne thut, die Wahrheit aus, die Shakespeare bildnerisch und rednerisch so oft eingeprägt hat, daß jedes Unmaaß verderblich sei. Dem Timon wird von seinem ungerechten Tadler der Eine gerechte Vorwurf gemacht, daß er nie den Mittelweg der Menschheit gekannt habe, sondern nur das Aeußerste beider Enden; seine Grundsünde ist, daß er zu viel Gutes thut; seine Verschwendung mit seinen Glücksgütern ist nicht größer als das überschwengliche Uebermaaß seiner Liebe und seines Wohlwollens, und da dieß mit Undank gelohnt wird, schlägt es in das entgegengesetzte Unmaaß des Menschenhasses um; in beidem beidemale hört Unterscheidung, Sichtung, Wahl und Ausnahme unter den Gegenständen seiner Wohlthaten, seiner Liebe und seines Hasses völlig auf. Ein ähnlicher excentrischer Charakter wird zum Verschwender immer gehören; eine gewisse Flachheit der Natur wird von dieser Eigenschaft, wenn sie den Menschen beherrscht, immer unzertrennlich sein; ob Shakespeare neben dieser seinem Timon die Tiefe eines ächt tragischen Charakters habe geben können, die uns an seiner Persönlichkeit und seinem Schicksale eine ernste Theilnahme abnöthigen könne, dieß ist eine Frage, von deren Beantwortung wesentlich die Schätzung abhängen wird, in der wir dieß Stück halten sollen. Göthe hat gesagt, den Misanthropen von Molière möchte

er tragisch nennen, wogegen Shakespeare's Timon nur ein „komisches Sujet" sei. Es fragt sich, ob dieß eine der nicht seltenen Göthe'schen Grillen über Shakespeare'sche Dinge sei, oder ein Ausspruch, der einer richtigen Beobachtung entsprungen wäre.

An und für sich können uns die Aeußerungen von Timon's Verschwendungssucht allerdings nur oberflächlich berühren. Wir sehen diesen Mann in seinem Audienzsaale wie einen Fürsten umdrängt von allen Naturen und Geistern, allen Klassen und Ständen der Menschen; die glatten und schlüpfrigen Geschöpfe, wie die ernsten und würdigen huldigen ihm, der Schmeichler und der Tadler von Gewerbe; nähere und fernere Freunde umgeben ihn; die Gewerbe, die Künste sind in seiner Kundschaft; der Staat ist ihm um Kriegsdienste, der Senat, in Masse und die Einzelnen, ihm um Gelddienste verpflichtet. Wir sehen vor uns, was dieses Gedränge veranlaßt. An seinem Thore steht ein freundlicher Pförtner, der jeden Vorbeigehenden einlädt; im Hause sind kostbare Gelage, für jeden Sinn mit andern Reizen sorgend, angerichtet, zu denen auch der Bettler Apemantus, wenn er will, gebeten ist; die befreundeten Gäste erhalten zu dem Mahle noch kostbare Geschenke von Pferden und Juwelen hinzu; sie bieten zwar auch Timon Geschenke an; aber dieß ist nur auf seine Freigebigkeit abgesehen; er gibt die erhaltenen Gaben siebenfach zurück, über alle gebräuchliche Vergeltung. Er gibt dabei ohne Berechnung seines Besitzes und ohne

Zweifel an dem Charakter der Beschenkten; einmal stattet er einen ehrlichen Diener aus und fördert den Guten, eben so bereitwillig aber fördert er auch den Schlimmen; er schenkt unbezahlte Kleinode an Leute, die ihn um einen Ausstand bei ihm selber peinigen; er zieht, ein ächter Freund in der Noth, den Freund aus dem Schuldthurme und hilft ihm auf, und er erläßt ihm die fünf geliehenen Talente, als er ein reicher Erbe geworden ist, und dieser leiht ihm in seiner Noth die Geschenke nicht einmal wieder. Schenken und Geben ist ihm in seiner königlichen Laune zur Gewohnheit geworden; er könnte, sagt er, Königreiche an seine Freunde geben und nie müde werden. Warnt ihn sein Verwalter, so hört er ihn nicht, dringt er in ihn, so schickt er ihn weg; raschsündigend geräth er so in den reißenden Gang der Verschwendung, gibt weg aus leeren Koffern und seine Versprechungen werden Schulden. Dieser unverständigen Güte sieht der gutmüthige Hausmeister, wenn er auf Timon's Herz blickt, in schmerzlicher Bewunderung dieses „Wunderwerkes von guten, aber übelangewandten Thaten" zu, beklagend, daß die Freigebigkeit, welche Götter macht, die Menschen verdirbt; betrachtet er die Sache von der verständigen Seite, so muß er es sinnlos schelten, wie dieser Mann weder wissen will wie fortzufahren, noch wie aufzuhören, daß er nicht hören werde, bis er fühlen muß. Die Thorheit dieser Selbstverblendung wächst, wenn man bemerkt, wie jede Warnung an ihm vorübergeht, die in aller Gestalt an ihn

kommt. Der Dichter in seinem Gedichte gibt sie ihm im Gewande der Schmeichelei, das beachtet er nicht; Apemantus sagt sie ihm in derber, übertriebener Weise, das nennt er auf die Geselligkeit schmähen; der Hausmeister gibt sie ihm mit Zahlen, die sieht er nicht an. Selbst als ihn die Dränger schon aufmerksam machen, kann der Hausmeister nur Gehör finden, indem er mit seinen Thränen zu Timon's Herzen spricht, das nie versagt, und indem er ein prägnantes Wort sucht, das seinen Geist mit schneller Wahrheit schlägt: die Welt ist nur ein Wort, wie leicht wäre sie verschenkt, wenn sie Euer wäre! Auch dann noch ist es Timon peinlich, ihn predigen hören zu sollen; er ist nicht gewöhnt, Widerwärtiges zu hören; dieses feinste Gift der Schmeichelei hat ihn verdorben. Ein so verfeinerter Mann des Wohllebens, wie dieser, würde nicht angezogen werden von plumpen Schmeicheleien ins Gesicht, so wenig wie Antonius; er kann den Tadel des Apemantus hören und denkt nicht daran, ihn als einen lästigen Gast zu beseitigen; wenn der Juwelier eine derbere Artigkeit sagt, weist er sie zurück als einen Spott; von seinen Clienten verlangt er, daß sie alle Ceremonien bei Seite legen, denn er will sie zu Freunden haben, er will sie nicht für Leute von „schwachen Thaten und hohlen Grüßen" nehmen, denen dieß zukomme. Sie freilich zeigen schon in ihrer dienstbereiten Unterwürfigkeit, daß sie nichts anderes als solche Leute sind, und ihr Umgang und die allmählige Gewöhnung in ihren Ton hat Timon die ähn=

liche Fläche des Wesens mitgetheilt. Wie er im Anfange erscheint, ist er ganz der verwöhnte Liebling einer verweichlichten und sittenverderbten Stadt, in ganz mäcenatischer, wenn nicht fürstlicher Haltung, vornehm, herablassend, voll freundlicher Rücksichten, fein, in seinen Reden kurz, plan, gewählt, aber nirgends tief. Im Reiz der heitern Geselligkeit und in der Gewöhnung der Genüsse ist sein Geist verflacht, seine Ueberlegung verschlemmt, wie bei Antonius. Ihn mahnen nicht große Berufe zu einer äußeren Thätigkeit, wie diesen; daß er kriegerische Verdienste um Athen hat, rechnet man ihm vielmehr als einen Ueberschuß an, den man an den Mann dieser Natur und dieser privaten Stellung nicht verlangt. Aber auch innerhalb seiner privaten Sphäre sieht man im Anfange nirgends eine Spur von tieferer Geistesbildung; an den Künsten nimmt er nur oberflächlichen Antheil; was er für seine menschenfreundlichen und menschenfeindlichen Feste erfindet, ist sehr mäßig geistreich; er ist ein liebenswürdiger Naturalist und Weltling, der dem Augenblick lebt; wie das Unglück ihm nahetritt, mag er über seine eignen Fehler nicht in sich gehen, während er die der Menschheit zum Gegenstande seines tiefsten Hasses macht; sein Geist bietet ihm keine Zufluchtstätte, in die er sich zurückziehen könnte; er fällt fassungslos von einem Aeußersten in das andere. Dann aber ist nicht zu leugnen, daß sein Elend in ihm wie in Richard II. erst eine Tiefe des Gefühls und des Geistes aufdeckt, die man vorher nicht ahnen konnte

Ein unthätiger Mensch, nicht wie Antonio (der Kaufmann von Venedig) von Natur und Geburt, sondern durch die Gewöhnung des Wohllebens, hat er das geistige Leben, ähnlich wie jener das Gemüthsleben, einschlummern lassen. Er hat sich von seinem Gelde so wenig wollen unterjochen lassen, wie dieser; Antonio aber, sparsam und großmüthig zugleich, ließ den freigebigen Gebrauch seines Vermögens an sich kommen, wie selbst den Einen bewährten Freund; Timon dagegen sandte sein Geld vor sich her, ließ es Alles für sich thun, was es am besten und was es am wenigsten konnte; in seinem Unglücke braucht er es, um Unheil damit über die gehaßte Welt zu schicken, in seinem Glücke, um sich Freunde, das erste Bedürfniß seiner Natur, damit zu erkaufen, da es ihm nur Schmeichler kaufen konnte. Mit Geistesgaben und Vorzügen Freunde zu gewinnen, uneigennützige Freunde zu wählen, hätte er nicht verstanden. Aber was dafür entschädigt, ist, daß er sie mit seinem Gemüthe wählte und mit seinen Gemüthsgaben eben so sehr, wie mit seiner Freigebigkeit, gewann. Wenn bis zu diesem Punkte hin Timon wie ein oberflächlicher Charakter erschien, der mehr in ein bürgerliches Schauspiel trivialeren Schlages paßte, so hat ihm Shakespeare an dieser schönsten Stelle jene Tiefe gegeben, die ihn zum Bürger einer höheren Dichtungswelt macht. Diese Tiefe liegt in der engsten Verknüpfung der Freigebigkeit von Timon's Hand mit der seines Herzens. Das Alterthum schon verschmolz diese Begriffe der äußeren und

inneren Liberalität; die deutsche Sprache hat im Mittelalter in dem Worte Milde die Begriffe der Menschenfreundlichkeit, der Freigebigkeit und Wohlthätigkeit vereint, als ob dieß untrennbare Eigenschaften wären, wie sie es überall auch sein werden, wo nur Eine dieser Eigenschaften unverstellt und ungeheuchelt ist. Zu einem solchen Milden in diesem Sinne hat Shakespeare mit jener unbegreiflichen Schärfe seines menschenkennenden Instinktes den Timon gebildet. Sein Reichthum ist überall von seiner guten und edlen Natur getragen. Freigebigkeit der Menschenliebe, der unermüdlichen und unaufhörlichen Güte, Freigebigkeit des Vertrauens bis zur Leichtgläubigkeit, Freigebigkeit der äußeren Sitte bis zur freundlichsten Leutseligkeit auch gegen die Geringsten, gehen immer mit der Freigebigkeit seiner flüssigen Hand zusammen; er ist ein Verschwender seines Herzens wie seiner Güter; er ist die Seele der Menschenfreundlichkeit, von bescheidenen, einnehmenden Sitten eben so sehr, wie er in Bezug auf Besitz uneigennützig, aufopfernd, von Selbstsucht frei bis zum Unbedacht ist. Denn er läßt diese Sonne seiner Liberalität und seiner Mildthätigkeit über Böse und Gute leuchten; er ist in der verderbtesten Stadt von dem unschuldigsten Glauben an die Menschen geblieben; er darf sich, schon vom Unglück überfallen, in dem Bewußtsein fühlen, daß ihn keine schlechte Verschwendung getrieben, daß er unweise, nicht unedel gegeben habe. Ehrlichkeit nennen selbst seine Feinde seinen Fehler; die ehrlichen und

treuen Diener in diesem reichen Hause ehren die Herrschaft so sehr, wie sich selbst. Wie viel Eitelkeit und Großthuerei sich in Timon's Wohlthätigkeit und seine Prunksucht eingeschlichen haben mochte, doch gab er und half er aus Grundsatz und menschlicher Pflicht; wir sind geboren, war seine Meinung, Wohlthaten zu erzeigen. Wie sehr die Schmeichelei seine Unterscheidungsgabe abgeschliffen haben mochte, doch suchte er nicht Schmeichler mit seiner Freigebigkeit, sondern wahre Freunde, und glaubte wahre Freunde zu besitzen. Er setzte die höchste Tugend der Geselligkeit und Menschenliebe, die Freundschaft, an die Spitze seiner Ideale, und hätte mit Aristoteles den thöricht gescholten, der einen Einsiedler glücklich nennen möchte; aber er versah es darin, daß ächte Freundschaft nicht gegen Viele möglich ist. Venus und Amor haben nicht Macht über ihn, *) deren Freuden der eigennützige Genußsüchtige sicherer mit Golde kauft, als die Treue von Freunden. Sein Eigenthum betrachtet er als das der Freunde, und das ihrige in der edelsten Selbsttäuschung wie das seine; da sie den Wunsch aussprechen, er möchte ihrer einmal bedürfen, macht ihn dieser Ausspruch bis zu Thränen weich; er wünscht ärmer zu sein, um ihnen näher zu rücken; wo-

---

*) Thörichte Ueberarbeiter haben später den Timon abscheulich zugerichtet. Shadwell gab dem Timon eine Geliebte, die ihn nicht verläßt; eine Entwurzelung des Charakters. Cumberland gab ihm eine Tochter, die er also um Vermögen und Subsistenz bringt, ein Leichtsinn, der das Edle in dem Charakter vertilgt.

zu brauchte man Freunde, sagt er, wenn man sie nie gebrauchen sollte? Selbst freigebig, denkt er auch die Anderen so; er ist überzeugt, daß sein Glück nie sinken könne, so lange er seine Freunde habe, daß er nur ihre Herzen wie Fässer anstechen dürfe, um ihr Vermögen sich zufließen zu sehen. Da die Stunde der Noth kommt, nimmt er seinen Mangel für einen Segen, weil er nun in der That seine Freunde erproben könne. Und wie gut er seine Schätze angelegt zu haben glaubte, äußert er noch in den Worten an Flavius, die für die ganze Natur seiner Freigebigkeit am sprechendsten sind: Nun sollst du sehen, wie du mein Vermögen mißschätztest: ich bin reich in meinen Freunden. Selbst da der erste Versuch, bei den Senatoren Hülfe zu suchen, schon gescheitert ist, erschüttert auch dieß sein Vertrauen noch nicht; er will zwischen diesen eisblütigen Erbwucherern und seinen näheren Freunden unterschieden wissen.

Nun überfällt den unbesonnenen Geber die Erfahrung, die er nicht möglich geglaubt hätte; die falschen Freunde zerstäuben um ihn her in der Stunde seiner Noth; was die Feste angezogen hatten, stößt das Fasten ab. Die feinnasigen Wucherer des Senats spüren zuerst den drohenden Bankbruch aus und zu den gewünschten Darlehen schüttlen sie die Köpfe. Der gerettete Ventidius, reich geworden, schlägt ab, das Geschenkte wieder zu leihen. Lucullus weichert sich frech und sucht den Diener Timon's zu bestechen, der ihm sein Geld vor die Füße wirft. Lucius, dem Timon wie ein Vater war, dessen Vermögen

er gestützt hatte, der aus seinem Silbergeschirr trinkt, stellt sich unglücklich, daß er sich gerade ausgegeben habe. Sempronius, der zuerst von Timon Gaben empfangen hatte, auf den er am meisten gerechnet hatte, spielt den Beleidigten, daß er nicht zuerst zu ihm gesandt habe. Die Krankheit eines Freundes, nicht Freund, heißt Flaminius den ersten dieser Drei; ein undankbares Ungeheuer nennen die Fremden den Zweiten; als einen klugen politischen Teufel, der den Bösen selbst zu überbieten fähig ist, bezeichnet Timon's Diener den Dritten. Diese Scenen, die zu denen gehören, welche Knight nicht für Shakespearische gelten lassen will, sind offenbar aus Mangel an Stoff etwas breit und von burleskem Anstrich geworden, wie es sich vielleicht besser in die Komödie eignen würde. Aber auch so lassen sie genugsam empfinden, wie furchtbar die eingeerndtete Last des Undankes den freigebigen Säemann niederwerfen mußte. Das schwärzeste Laster, das den Menschen unter das Thier stellt, trifft gerade ihn, den seine Freigebigkeit zu den Göttern rückte; es trifft ihn durch solche, die ihn erst ausgesogen hatten, und deren Verprassen ihr Undank ärger als Diebstahl macht; es trifft ihn, den Arglosen, der nie gewußt hatte, daß Klugheit über dem Gewissen der Menschen sitzt, der von unehrlichen Menschen hatte sprechen hören und sprach, ohne sie je gekannt zu haben, durch Freunde, denen er unbegränzt vertraute; es trifft ihn plötzlich, so daß „Ein Wintersturm alle seine Blätter abschüttelt und ihn nackt dem Froste

überläßt.“ Ist es ein Wunder, daß er nicht die Größe und Wucht der Worte finden kann, die die ungeheuere Masse des Undanks, den er erlebte, bedecken könnte, daß die Vorstellung von dem Undank der Menschen nun alle seine Gedanken kreuzt wie eine fixe Idee? Er hat für Freundschaft Falschheit, für Geselligkeit Verlassenheit, für Freigebigkeit Geiz getauscht und Fluch im Segen und Elend in seinem Glücke gefunden; der Schiffbruch der edelsten Gefühle macht, daß seine ganze Natur in ihr Gegentheil umschlägt. Unbefestigt von Seele, wenig nachhaltig von Kraft, kann er nicht Meister werden über die Unbilden des Schicksals; sein Geist wird ertränkt und verloren in dem Unglücke, zu dem er nicht geschult wurde; der glatte Weltmann und sein Gemüth, das man nur in ebener Oberfläche gesehen hatte, wird von dem Sturm einer tiefen Leidenschaft aufgewühlt, die das Unterste zu oberst kehrt. Das lebendigste Bild steht vor uns des Ueberschlags von Einem Extreme zum andern; das Unmaaß, das ihm dort eigen war, ist es auch hier; von dieser Seite nannte daher Coleridge den Timon einen Lear des häuslichen und gewöhnlichen Lebens. Der eben noch von Menschen umschwärmt war und angebetet, ist verlassen und verachtet; der geselligste Mensch flieht von den Menschen, die er ärger als Wölfe gefunden hatte, hinweg zu den Thieren in die Einsamkeit des Waldes; der im Ueberfluß, in der höchsten Verfeinerung der Lebensgenüsse gelebt hatte, der führt ein nacktes Leben in der Wildniß;

der Mäcen, der Gönner und Patron so vieler Abhängiger, wird ein Anachoret, der Epicuräer ein Cyniker, der Reiche ein Armer und Ausgestoßener aus Grundsatz, aus eigensinnigem Gelübde, das er auch nicht bricht, als ihn der Zufall mit neuen Schätzen überhäuft; der stets Freundliche und Gütige waffnet seine Zunge mit furchtbaren Flüchen und Verwünschungen; der Mann der Menschenliebe ist ein Menschenhasser geworden. Jetzt sieht er alle die Wahrheiten ein, die er sonst nicht hören wollte; jetzt sieht er Hunde und Schmeichler in der ganzen Welt, wo er ebenso unterscheidungslos sonst nichts als Freunde gesehen hatte; jetzt hat er Mißtrauen gelernt und weiß es zu lehren, das sein leichtgläubiges Herz sonst nicht kannte. Diese expansive Natur ist in dieser neuen Verwandlung von einer ungemeinen Intensivität geworden. Wenn er der Ueberhebung des Geschöpfes über das Geschöpf, des Reichen über den Armen nachdenkt, wenn er der allgemeinen Schiefe der Natur nachgrübelt, in der nichts gerade sei als die gerade Schlechtigkeit, wo immer die untere Stufe der oberen schmeichle, wenn seine Betrachtung über der Unnatur des Undanks oder über der Allmacht des Goldes weilt, ist dieß in Selbstgespräche voll Tiefsinns niedergelegt, die gegen seine frühere flache Unterhaltung sehr abstechen. Wenn er die endlosen Seuchen von Vieh und Menschen über seine Freunde, Feuer und Verderben über Haus und Stadt, Verpestung über den ganzen Dunstkreis der Erde flucht, wenn er seinen Haß ausspeit über die

ganze Menschheit und seinem Hasse Wachsthum mit dem Alter wünscht, geschieht dieß in den kühnsten und gewaltigsten Invectiven, die irgend eine Dichtung aufzuweisen hat. Wenn er thatsächlich seinem Grimm und seinen Verwünschungen Nachdruck zu geben strebt, thut er es mit einer Hartnäckigkeit des Vorsatzes, mit einer Grundsätzlichkeit des verdichteten Menschenhasses, die den einseitig Gewordenen nun eben so nach der Tiefe seiner Anlage uns aufhüllt, wie ihn seine Verschwendung und seine Menschenliebe früher in vielseitiger Oberfläche gezeigt hatten. Die Menschen sind ihm fernerhin nur Werkzeuge oder Gegenstände seines Hasses. Nachdem er, Wurzeln grabend, einen neuen Schatz gefunden, sucht ihn die verhaßte Gesellschaft aufs Neue in seiner Einsamkeit auf; er unterscheidet seine Besuche; die alten Schmeichler und Tadler, den Apemantus und die Künstler, die er als verderblich genug kennen gelernt hatte, schickt er mit Schlägen und Steinen heim; dem Senat und der Stadt bietet er seinen Baum zum Hängen an; Andere stattet er mit seinem Golde aus, sie der Menschheit verderblicher zu machen. Er macht seine Schätze, wie sonst zum Werkzeug seiner Liebe, so jetzt seines Hasses; sie sollen vernichtende Zwiste unter die Menschheit säen, bis sie ganz hin ist. Er rüstet Alcibiades mit Gold aus für sein Heer, das er zur Vernichtung Athens führt, er wünscht ihm Glück bis zu dem Siege und nach dem Siege Unglück über ihn selbst, der noch der beste seiner Freunde war. Nächst dem Bürger-

kriege schickt er die Lustseuche über die gehaßte Vaterstadt aus; er gibt den Buhlerinnen des Alcibiades Gold, damit sie sechs Monate ihrem Gewerbe entgegen leben, sich herausschmücken und Kräfte sammeln, um dann so verderblicher zu werden. Er gibt den Räubern sein Gold und seine Lehre, nach dem Beispiele der ganzen lebenden und todten Natur zu stehlen. Er theilt seinem treuen Flavius davon mit, aber mit dem Bedinge, daß auch Er wie ein Menschenhasser lebe. Noch nach seinem Tode soll auch seine Grabschrift der Menschheit seinen Haß und seinen Fluch verkünden.

Auch in diesem Aeußersten der Verstocktheit seines unmäßigen Hasses hat der menschliche Dichter der ursprünglichen Natur dieses Mannes nicht vergessen, und nicht versäumt, die Spuren seiner alten Milde durch allen Groll und alle Flüche noch erkennbar zu lassen. Auch dieß trägt nicht wenig dazu bei, die Durchsicht auf eine bessere Menschheit in diesem Stücke überall offen zu halten. Als ihn Alcibiades zuerst aufstört in seiner Ruhe, entleert sich gegen diesen sein neuer Haß in seiner ersten Stärke. Gleich darauf entströmt seinen Lippen, die er nur zum Fluchen öffnen möchte, unwillkührlich ein Gebet des Segens. Er wünscht, daß die allbringende Mutter Natur aus ihrem empfängnißreichen Schooße lieber alle unerhörten Ungeheuer, nur keine undankbaren Menschen mehr gebären möge; sie soll ihre fetten Triften, Weinberge und das Mark der Erde austrocknen, sie soll die Undankbaren, wenn

sie sie gebar, nicht aufnähren. Apemantus plagt ihn, und gegen ihn erhebt er sich in dem ganzen Selbstgefühle seiner edleren Natur; aber auch in das Gespräch mit ihm schleicht eine gutmüthigere Aeußerung ein, nach der er besser als von den Männern von den Frauen denkt, an denen er so schlimme Erfahrungen nicht gemacht hatte. Die Räuber kommen; gegen sie ist er milder, weil sie wenigstens nichts anderes scheinen wollen, als was sie sind; auch bei ihnen, sagten wir schon oben, wirkt sein Fluch einen Segen. Die Treue seines Hausmeisters erschüttert ihn vollends. Er ist gezwungen, Einen Ehrlichen anzuerkennen, der sich freikauft von seinem systematischen Hasse; er erkennt dieß Einemal sein übermäßiges Ausschreiten nach dem Extreme, er erkennt für den Augenblick seine „ausnahmslose Raschheit", und betet zu den ewig nüchternen und mäßigen Göttern, es ihm zu vergeben. Aber verharren kann der Schwache in dieser heilsamen Stimmung nicht, die ihn retten konnte; der Starrsinn der Folgerichtigkeit hat sich seiner bemächtigt, und in demselben Momente, wo er seinen Fehler der ausnahmslosen Verurtheilung der Menschheit einsieht und eingesteht, rafft er sich zu dem Eigensinn zusammen, ihn nur für diesen Einen Ausnahmsfall zu meiden. Er fällt in seinen schroffen Haß zurück, aber auch darin könnte eine solche Natur nicht lange aushalten. „Die Menschenliebe, sagt Ulrici, war sein Lebenselement, der Menschenhaß war Stickluft für ihn, in der er nicht lange athmen konnte." Er stirbt am

gebrochenen Herzen, nimmt man gewöhnlich an; uns scheint in seinen letzten Reden die Absicht des Selbstmords deutlich zu sein. Die zwei Grabschriften, die Shakespeare im Plutarch fand, hat er am Schluß des Stückes in Eine verschmolzen. Die schönere hat er ihm selbst im Munde des Alcibiades gesetzt, der auf diese haßsüchtigen Grabschriften gleichsam mit einer menschenliebenden antwortet: „Du lehrtest Neptun zu weinen auf Deinem Grabe über vergebene Fehler.“

Zu dem Gegensatze des Timon, zu der Figur des Cynikers Apemantus, hat dem Dichter zunächst der Diogenes in Lilly's Alexander und Campaspe gesessen; die raschen und schlagenden, epigrammatischen Antworten auf Fragen, die hier und da für die witzige Erwiederung etwas zu sehr schon zugerichtet sind, haben dort ganz ihr Vorbild. Die Schilderung dieses antiken Narren ist in ihrer Art so vollkommen, daß man glaubte, der kurze Entwurf eines Cynikers, der in Lucian's Philosophenversteigerung dem Diogenes in den Mund gelegt ist, müsse Shakespeare bekannt gewesen sein. Um ein Mann dieser Sekte zu sein, heißt es dort, müsse man frech und unverschämt sein, auf Alle schmähen, auf Könige wie auf Bettler; so ziehe man die Augen der Menschen auf sich und erscheine mannhaft. Die Sprache müsse barbarisch, die Stimme mißtönig und völlig dem Hunde ähnlich sein, das Gesicht starr, der Gang dem Gesichte entsprechend, überhaupt Alles thierisch und roh. Scham, Billigkeit und Maaß sei entfernt, das

Erröthen ganz vom Gesichte verbannt. Auf den besuchtesten Plätzen müsse man sich umtreiben, sich aber in ihnen allein halten und begehren, ohne Gesellschaft zu sein, und weder Freund noch Feind zum Umgange zulassen. All das sei leicht zu erreichen; es bedürfe keiner Erziehung, keiner Wissenschaften und ähnlichen Possen, sondern dieß sei der kürzeste Weg zum Ruhme. — Man sieht, dieß könnte ebenso wohl eine Charakteristik des Apemantus sein, wie dieser ein Bild nach dieser Vorzeichnung; hat Shakespeare Lucian's Werke nicht gekannt, so ist die Art und Weise, wie er hier den Geist des Alterthums getroffen hätte, desto bewundernswerther. Der Dichter stellt in Timon und Apemantus die cyrenäischen und cynischen Systeme, die das ganze Alterthum getheilt haben, einander gegenüber, und läßt anschaulich und eindringlich fühlbar werden, wie Beide, indem sie das Glück als das Ziel des menschlichen Bestrebens hinstellen, eine trügerische Standarte ausstecken, und wie das Erpichen auf extreme Lebensgrundsätze nicht einmal zu diesem falschen Ziele hinführt. Der freien und feinen Natur des Timon, der in Nährung und Pflege, in Steigerung und Befriedigung der Bedürfnisse das Glück sucht, der in untrennlicher Verbindung mit ihnen die Bildung und Bildsamkeit sieht, die der auszeichnende Vorzug unseres Geschlechtes sind, der in der Geselligkeit das eigenthümlichste Mittel dieser Pflege und Verfeinerung aller äußeren und inneren Gaben und Genüsse erkennt, steht dieser Proletarier des Alterthums, der hündische Philosoph

gegenüber im entgegengesetzten Aeußersten der Rousseau'schen Naturtheorie. Befangen in dem Eigensinn des Grundsatzes legt er das Unmaaß in die Mäßigkeit; arm und bedürftig geboren, macht er aus der Bedürfnißlosigkeit ein System; die Verleugnung alles dessen, was den Menschen zum Menschen macht, die Herabsetzung der menschlichen Natur zur thierischen, die vollständige Entbehrung, die Flucht des Umgangs und geselligen Verkehrs ist das Prinzip seiner Lebensweisheit. In der Einseitigkeit dieser ärmsten aller Launen ist er „aller Menschlichkeit entgegengesetzt" geworden; ihm hat nicht der Wein und das Mark der Erde den Geist träge gemacht, aber das Wasser hat ihn ihm von früh auf ertränkt; er verachtet Kunst und Künstler; jedes Vergnügen, Tanz und Pomp ist ihm Wahnsinn; gegen die Empfindbarkeit von Timon's weichem Herzen ist sein Gemüth ganz stumpf und erstarrt. In Armuth geboren, wäre er zur Arbeit, zur Thätigkeit und Geschäftigkeit mehr als Timon gewiesen gewesen, der sein Geld für sich arbeiten ließ; aber wenn es schon in diesem ein Fehler war, daß er der Götter Dasein nachahmte in seiner genießenden und gewährenden Güte, so ist die Unthätigkeit und Tagdieberei des Apemantus viel sträflicher und verächtlicher. Aus seiner Bettelarmuth hätte ihm Timon täglich geholfen, wenn ihm diese, nach dem unverdorbenen Sinne unserer Vorfahren, für eine Schande gegolten hätte; er aber machte aus ihr, wie es in unserer cynischen Zeit geschieht, einen

Stolz, und setzte seinen Ruhm auch darein, daß er nicht wie Timon ein Verschwender sei, da doch seine Enthaltsamkeit kein Verdienst in ihm war; er macht im Wortverstande aus der Noth eine Tugend. Sticht dieser sein Bettelstolz gegen Timon's Bescheidenheit zu des Letzteren unermeßlichem Vortheil ab, so mehr gegen dessen Uneigennützigkeit die Selbstsucht des Apemantus, der in seinem Gebete nur für sich selber bittet, wiewohl er es liebt, sich selbst zu verabscheuen. Denn all dieser Rolle der eignen Verthierung, der absichtlichen Verarmung und Vereinsamung liegt nach jenen Winken bei Lucian, die Affectation von Originalität und die Eitelkeit zu Grunde, die Augen der Menschen auf sich zu ziehen. Neben dieser selbstgeborenen Eitelkeit, wie verzeihlich erscheint da die des Verschwenders, die von hundert, Dank und Bewunderung und Liebe heuchelnden Schmeichlern erzeugt und genährt wurde! Wenn Apemantus kein Schmeichler, außer gegen das Elend, war, wenn er grob und derb jedem die Wahrheit, und treffende Wahrheit sagte, wie sollte es ihm besser ausgelegt werden, als dem Timon seine leutselige und rücksichtsvolle Umgänglichkeit, da diese Aufrichtigkeit des Apemantus wieder in jenem Bettelstolze und jener Eitelkeit ihren Grund hatte! Er stand auf jener untersten Stufe, der keine niedrere folgt, die ihr schmeicheln könnte, und die sich daher der oberen zu schmeicheln sträubt; seine Geradheit floß aus der Bosheit einer giftigen, neidischen und heftigen Natur, sie ruhte auf dem in-

stinktiven Scharfblick, alle schlechten Eigenschaften und Erfahrungen auszuspüren und die guten nicht zu sehen, sie ward im Gegensatze zu Timon's Sucht, Allen Liebes und Gutes zu erweisen, zur Gewohnheit des Tadels und Verleumdens, sein Schimpf hatte keinen andern Zweck, als die Menschen zu ärgern, „das Amt eines Schurken oder Narren.“ Der Zorn wurde in ihm, gegen das Sprichwort, dauernd und stechend, der Menschenhaß, der bei Timon aus der Erschütterung jedes Glaubens an die Menschheit entstand, war bei ihm ein Handwerk in Folge des angebornen unmenschlichen Sinnes und seiner eitlen und boshaften Gewöhnungen. War Timon extrem und ausnahmslos in seiner Liebe und seinem Vertrauen, so ist es dieser ebenso in seinem Hasse und in seinem Mißtrauen. In welches Licht tritt die unverdorbene Natur jenes verwöhntesten Sterblichen, der die gute Meinung der Unschuld von aller Menschheit hegte, in welchen Glanz seine Freundschaftsmanie gegen die argwöhnische Natur dieses Egoisten, der an keine Ehrlichkeit glaubt, der sich wundert, daß ein Mensch dem Anderen vertraut, daß sie bei ihren Einladungen Messer zulassen und zu trinken wagen, ohne den Hals zu panzern, der zu den Göttern im Gebete fleht, ihn vor der Thorheit zu bewahren, einem Menschen zu trauen! Er, der nichts besitzt, ist zu derselben Versteinerung des Herzens gekommen, wie der Geizhals, der nichts zu besitzen vorgibt, das macht den Gegensatz vollkommen, in den Apemantus zu Timon gestellt ist. In der Scene,

wo er dem Menschenhasser Timon zuletzt gegenübersteht, hat der Dichter tief und vortrefflich die ganze Ueberlegenheit der edlen gegen die gemeine Natur empfinden lassen, trotz aller Verirrungen, die die letztere der ersteren mit Wahrheit vorwerfen kann. Wie groß erhebt sich Timon gegen den Schmäher, der ihn jetzt, da er ihm ähnlich geworden sei, mehr zu lieben vorgibt, obgleich er kaum den Aerger und Neid verhalten kann darüber, daß ihm Timon ins Handwerk greift und seinen „zornigen Witz" ihm abgelernt hat. Wär ich Dir ähnlich, sagt ihm Timon, würf' ich mich selber weg! Er gönnt ihm seinen bestialischen Wunsch und Ehrgeiz, die Welt den Thieren geben, und mit den Thieren Thier werden zu können, und zeigt ihm nur, daß er im Reich der Thiere eben so verworfen sein würde, wie in dem der Menschen, daß er den Rang und die Ungleichheit der Kräfte und Gaben, die ihm in der menschlichen Gesellschaft peinlich ist, auch dort wieder finden würde. Denn in dieser communistischen Natur, die Alles gleich haben will, ist die Kraft des Entschlusses und des Strebens noch verschlissener, als in dem Kind der Verwöhnung, in Timon. Wenn Du nicht Bettler wärest, würdest Du wieder Höfling werden, sagt ihm Apemantus; die Kraft der Entsagung, die Timon bei dem Auffinden neuer Schätze bewährt, ginge weit über seinen Begriff! Er begreift daher auch Timon's Umschlag zu Menschenhaß nicht, weil er von der Menschenliebe, die dessen Natur war, nichts in sich hat; er begriff nur, daß der Mann,

in dem er nichts als einen Vornehmen, Geschmeichelten gesehen hatte, in das andere Extrem des demüthigen Schmeichlers verfallen wäre. Er spricht aus seiner eignen Natur. Und darum fällt uns die Wahrheit der hypothetischen Charakteristik so auf die Seele, die ihm Timon entgegen schleudert: Du bist zum Hunde geboren! Wärest Du an meiner Stelle gewesen, Du wärest ein Schwelger geworden und hättest Deine Jugend in Lustbetten geschmolzen und nie die eisige Mahnung der Rücksicht, des Maaßes gehört. Zu mir drängte sich Alles mit verwöhnenden Diensten; meinen Schicksalswechsel zu tragen, der nur bessere Tage gekannt hat, ist daher schwer; Deine Natur dagegen hat mit Leiden begonnen, ist abgehärtet im Leiden, warum solltest Du die Menschen hassen, die Dir nie geschmeichelt, die Dir Gaben nie mit Undank vergolten haben? Du würdest ein Schelm und Schmeichler geworden sein, wenn Du nicht der schlechteste der Menschen wärest! — Unter seinen vielen grundlosen Schmähungen sagt Apemantus dem Timon zwei treffende und vorwurfsvolle Wahrheiten, beide fallen aber auf ihn selber treffender und mit stärkerem Vorwurf zurück. Der beste Glücksstand, sagt er ihm, wenn unzufrieden, ist weit elender und gequälter, als der schlechteste bei Zufriedenheit. Aber diese Zufriedenheit hatte Timon in seinem Glücke besessen, nur daß sie ihm bei der Katastrophe seines Glückes nicht Stand hielt; der gallsüchtige Tadler Apemantus aber hatte sie nie besessen; auch ist sie, und dieß ist der Irrthum dieser beiden

Lebenssysteme, an das Glück weder des Besitzes noch der Entbehrung geknüpft. Dann sagt ihm Apemantus noch: er habe nie die Mitte des Lebens gekannt, sondern nur das Aeußerste beider Enden. Darauf konnte Timon erwiedern, daß Er diese Mitte eben so wenig und dagegen das Aeußerste nur Eines Endes gekannt habe.

Zwischen beide Excentrische ist Alcibiades in die Mitte gestellt als der Mann des practischen Lebens, das die Extreme abzuschleifen pflegt. Er ist keineswegs in ein sehr günstiges Licht gerückt, damit er dem Hauptcharakter keinen Eintrag thue. Shakespeare stellt ihn dar ohne alle Idealität, als einen Mann von gröberem Gewebe, der in keiner Art nach den äußersten Enden der Dinge schwärmt; ein ganzer Soldat, der aber dabei die Genüsse des friedlichen Lebens mit sich führt, der arm und reich zu sein versteht; nicht der schlimmste von Timon's Freunden, der ihm, selber bedürftig, Geld zum Unterhalt anbietet und freiwillig, selbst geschmäht von ihm, seine Sache mit zu der seinigen macht. Er hat, verschwenderisch mit seinem Blute, reich nur an Wunden, der Stadt Athen ihre Feinde abgehalten, während die Senatoren ihr Geld zählten und auf große Zinsen liehen. Dafür lohnt ihm derselbe Undank, den Timon von seinen Freunden erfuhr; man erwidert ihm große Verdienste, ganz wie Timon's Freunde thaten, nicht einmal mit einer kleinen Gefälligkeit, und auf ein leidenschaftliches Gesuch trifft ihn Verbannung, wie den Timon die Freunde verließen und verstießen. Der

Thatkräftige ist „schlimmer als toll" auf diese Mißhandlung; sein Grundsatz, den er schon bei Vertheidigung seines Freundes, des Zweikämpfers, geltend gemacht hatte, wehrt ihm, schnöde Beleidigung geduldig zu tragen; er waffnet sich gegen das erlittene Unrecht mit Empörung gegen den Staat, während Timon seinen Haß auf die ganze Menschheit warf, einen zu weiten Staat zum Angriff. Timon's Haß wäre ganz leidend geblieben, wenn ihm der aufgefundene Schatz nicht die Mittel gegeben hätte, die Menschheit mit Gold zu bekämpfen; Alcibiades rächt seine Kränkung an der undankbaren Stadt mit den Waffen. Da, wo Timon ausnahmslos haßte, straft er mit Strenge aber mit Wahl; er hört auf die Vorstellung, daß die Mauern, die er stürzen will, nicht von denen gebaut sind, die ihn beleidigt haben; nicht Alle, sagt man ihm, haben gefehlt; man bietet ihm Decimation an, wenn seine Rache nach dieser Speise gelüste, vor der der Natur ekelt. Der Kriegsmann wirft sein Pfand hin, daß er nur die Schuldigen treffen wolle; auf seine bündige Rache und thätigen Haß folgt Versöhnung wieder, während dem Timon in seiner Feindschaft gegen die Menschheit selbst die Decimation nicht genug that. Dieses Unmaaß fällt nothwendig auf den unmächtigen Hasser vernichtend zurück. Ihm hatte das Schicksal wunderbar noch einmal die Mittel entgegengebracht, die süßeste Rache an seinen falschen Freunden zu nehmen; er verschmähte im Eigensinne der Verbitterung, was ihm, dem Verschwender, der verschwen-

derische Zufall freigebig in die Hände spielte und starb vereinsamt, den elenden Scheinfreunden vielleicht ein Gegenstand der Schadenfreude, während der arme Alcibiades mit unbezahlten Soldaten, Maas haltend in seinen Zwecken und in seiner Leidenschaft, den Undank bestraft, die Reuigen schont, und über Alle seine Triumphe feiert.

Der Sturm.

„Es kann wenig Zweifel sein, sagt Hazlitt im Eingang seiner Bemerkungen zu dem Sturm, daß Shakespeare der universellste Genius war, der je lebte. Für Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Postoralkomödie, Historicopastorale, für untheilbare Darstellung und fortgehendes Gedicht, ist er der einzige Mann. Er hat nicht allein dieselbe unbeschränkte Macht über unser Lachen und Weinen, über alle Hülfsmittel der Leidenschaft, des Witzes, des Gedankens, der Beobachtung; er besitzt auch das unbegränzte Gebiet phantasievoller Erfindung, schrecklicher oder ergötzlicher Art, dieselbe Einsicht in die Welt der Einbildung wie in die reale Welt; und über allem herrscht dieselbe Wahrheit des Charakters und der Natur und derselbe Geist der Menschlichkeit.“ Das Treffende dieser Sätze empfindet man erst recht, wenn man gerade, wie wir, aus den antiken Stücken in diese phantastische Welt des mittelalterigen Aberglaubens, aus den römischen Historien von

so festem geschichtlichen Kerne in dieß luftige Reich der Elementargeister herübertritt. Ein größerer Abstand kann nicht gedacht werden, und doch liegt dieß Stück wie das Wintermährchen mit zweien jener Historien nahe genug zusammen, und doch ist der Dichter in dieser entgegengesetzten Sphäre wieder so heimisch, als ob er sich nie daraus entfernt hätte. Hatte er in jenen Werken den realen, politischen, geschichtlichen Sinn des englischen Volkes beschäftigt, so sprach er dießmal zu der leichtgläubigen Einbildungskraft des damaligen Geschlechtes von zwei verschiedenen Seiten und aus zwei gleich ergiebigen Quellen. Es war dieß die Zeit des allgemeinen Glaubens an Hexerei und Zauberkunst durch ganz Europa; in England wurde damals das Interesse für solche Dinge auch unter den Menschen der gebildeten Klasse durch eine Reihe von Werken über Magie, Hexenkünste und Geisterwelt wach gehalten, und daß König Jakob selbst in seiner Dämonologie (1603) sich unter die Schriftsteller dieser Art gemischt hatte, mußte wohl der Wißbegierde in dieser Richtung Nahrung und modischen Reiz hinzugeben. Nächst diesen Wundern der unsichtbaren Welt reizten die Menge damals die Nachrichten und die Proben so vieler sichtbarer Wunder der neuentdeckten Welttheile; Shakespeare stichelt in diesem Stücke selbst auf diese Wunder der Natur und der Ferne, die man sich in England von lügenhaften Reisenden aufbinden ließ und auf die neugierige Wuth, mit der man sich um die seltsamen Gestaltungen neuer Thiere und

Menschen drängte, die den Sehlustigen ausgestellt wurden. Shakespeare selbst speculirte gleichsam in seinem Sturme auf diesen Geist der Zeit. Er gibt uns einen ehrwürdigen Zauberer und seine Geisterwelt, eine entlegene Insel mit einem solchen wunderbaren, nie gesehenen Ungeheuer, Reiseabentheuer, Verschlagung und Sturm, Alles mit einemmale; Schiffswesen, Seegeruch, robinsonische Einsamkeit, fremde Natur und Luft weht uns aus allen Theilen dieses Dramas wie fühlbar an. Der Dichter knüpfte das Stück, um es desto lebendiger zu machen, an ein ganz neues Ereigniß an, das die Londoner Welt beschäftigt hatte. Im Jahre 1609 war Sir George Sommers mit neun Schiffen nach Virginien abgegangen; ein Sturm trennte die Schiffe, die zum Theil Virginien erreichten, zum Theil 1610 nach England zurückkehrten und die Nachricht von dem wahrscheinlichen Untergang des Admiralschiffes (Sea-Venture) brachten, das aber zu den Bermudasinseln gelangt war. Im Jahre 1610 erschien von Silvester Jourdan eine kleine Schrift „Entdeckung der Bermudas, sonst Teufelsinsel genannt", worin der Sturm beschrieben war, der das Admiralschiff abgetrennt hatte. Das Schiff war leck geworden, die Matrosen waren über dem Pumpen ermüdet zum Theil in Schlaf gesunken und hatten schon Abschied von einander genommen, als Sommers Land erblickte und das Schiff zum Glück zwischen zwei Felsen geklemmt wurde; die Inseln fanden sie unbewohnt, die Luft mild, das Land übermäßig fruchtbar;

man hatte diese Eilande früher immer für bezaubert gehalten; ihrer steten Stürme wegen, auf die auch Shakespeare anspielt, hatte sie schon Raleigh (1596) verrufen. Man sieht aus diesen Stellen hinlänglich, daß Shakespeare einzelne Züge in seinem Sturme diesem Berichte entlehnt hat, und es ist glaublich genug, daß er zu der ganzen Composition den Anlaß davon nahm. Man kennt sonst keine Quelle zu dem Sturme. Die schöne Sydea von unserem Jakob Ayrer ist wahrscheinlich einem englischen Stücke nachgebildet, das Shakespeare eine Anknüpfung für das Verhältniß zwischen Prospero und Alonso, Miranda und Ferdinand gegeben haben kann; weiter haben die Stücke keine Aehnlichkeit miteinander. Weiter bedurfte aber auch Shakespeare kaum etwas, um sein Stück im Uebrigen selbsterfinderisch zu gestalten, das überhaupt wenig Handlung hat, in dem (sagt Schlegel) die Auflösung gewissermaßen schon in der Exposition enthalten ist.

Die Zeitbestimmung des Sturms ist durch die Unleugbarkeit der Anlehnung an die erwähnte Schrift von Jourdan und zugleich durch die neuerdings erst bekannt gewordene Notiz festgestellt, daß es, zufolge den „Auszügen aus den Rechnungen der Hoffestlichkeiten" (von Cunningham in den Schriften der Shakespeare-Gesellschaft herausgegeben) am 1. Nov. 1611 in Whitehall vor dem König aufgeführt wurde. Die Annahme Hunter's (disquisition on the tempest), der das Stück für eines der früheren Werke des Dichters und zwar für das von Me-

res erwähnte love's labour's won hielt, ist durch diese Daten von selbst beseitigt.

Der Sturm ist eines jener Stücke, die wie der Sommernachtstraum in die Gattung des Singspiels, des Pastorals, der Maske einschlagen, und es war daher erklärlich, daß in der Restaurationszeit, als auf den hergestellten Theatern die erste Neugierde des Publikums mit den alten Stücken aus Shakespeare's Zeit gesättigt war, und nun Davenant zu Schauwerk und Musik greifen mußte, um die Sinne zu kitzeln und den verdorbenen Geschmack zu reizen, dieß Stück wie Macbeth durch Davenant und Dryden in eine Art Oper voll Effecthascherei, später durch Shadwell in eine förmliche Oper verwandelt ward. Wie in allen Shakespearischen Stücken dieses Charakters ist die Handlung und die Charakteristik von sehr einfacher Natur. Unsere Bemerkungen über den Sturm werden daher kurz sein. Wir wollen aber denselben einen kurzen Rückblick auf eine Gruppe der letztbesprochenen Stücke vorausschicken, die uns ein gewisses Gemeinsame zu verknüpfen scheint, auf das wir aufmerksam machen müssen, und dessen Erkenntniß dann unserer Erklärung des vorliegenden Stücks noch leichteren Eingang verschaffen wird. — Wir erinnern uns, daß in Shakespeare's zweiter Periode eine große Gruppe von Stücken wie geistig verbunden war durch einen Gedanken, der uns in eigenen Seelenlagen und Lebensverhältnissen des Dichters zu wurzeln schien: die Gegensätze des äußeren Scheines und des

inneren Wesens, des wirklichen und des conventionellen Werthes der Dinge beschäftigte ihn persönlich, und diese Beschäftigung spiegelte sich in den Werken jener Zeit auf das Mannichfaltigste wieder. An der Gränze der zweiten und dritten Periode lagert dann eine weitere Gruppe von Dramen, in der wir einen persönlichen Antheil des Dichters nicht vermuthen können, schon weil sie von der verschiedensten äußeren Gestalt und Haltung, viel zu mannichfaltig nach dem Ideengehalte sind. Die übermüthigste Productionslust schien Shakespeare damals gerade auf das Verschiedenartigste zu zerstreuen, wie um sich in Allem zugleich zu versuchen; und man würde in jenen Lustspielen Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Viel Lärm um Nichts, Lustige Weiber, und in den Trauerspielen von Hamlet und Othello, in dem Schauspiele Maas für Maas, in den Historien Cäsar und Heinrich VIII. vergebens nach gemeinsamen Merkmalen suchen, die auf eine dauernde Gemüthslage des Dichters zurückschließen ließen oder auf ein in ihm vorherrschendes Gedankensystem zu beziehen wären. In den beiden letztgenannten Stücken aber tritt in dem Stoffe ein sittliches Verhältniß hervor, das unter allerhand Modificationen fast in allen späteren Arbeiten des Dichters wiederkehrt, das ihm mehr und mehr ein Gegenstand des Nachdenkens von so fesselndem Interesse zu werden scheint, wie früher jenes vorschlagende Thema in den Stücken der zweiten Periode, ein Verhältniß, das in vieler Hinsicht den geraden Gegensatz gegen das frühere

Thema bildet und auf dem seine Betrachtung mit ähnlichem Nachdrucke verweilt. Brutus' Abfall von Cäsar ist als eine That der Untreue und Undankbarkeit an einem Freunde dargestellt, die der Geist des Ermordeten nachträgt bis zur Vergeltung. Wolsey's selbstsüchtige Plane im Rücken seines königlichen Förderers sprechen eine ähnliche dankvergessene Treulosigkeit aus. Gesteigert kehrt dasselbe Verhältniß in Macbeth's Verrath an seinem Wohlthäter Duncan wieder. Und wie in regelmäßiger Vergrößerung reiht sich diesem Undank und dieser Untreue an Freunden, Fürsten, Wohlthätern und Verwandten der unnatürlichste Grad dieser Laster im Lear an, in dem ruchlosen Abfall der Kinder von dem Vater, in der Empörung des eignen Blutes im Schoos der Familie. Die schönen Gegenbilder der unerschütterlichen Treue im Kinde, im Unterthanen, im Diener, im Gatten haben wir dann im Lear und Cymbeline aufgestellt gesehen. Im Troilus war die Treulosigkeit der Cressida, die Bundbrüchigkeit der griechischen Helden das ähnliche Thema. Im Antonius ist der treulose Bruch alter und neugeknüpfter politischer, freundschaftlicher und ehelicher Bande zu Gunsten der sündhaften Treue gegen eine Buhlerin als die Katastrophe in des Helden Schicksalen dargestellt. Entfernter ordnet sich auch Coriolan's Abfall vom Vaterlande diesem allgemeinen Gegenstande unter; ganz enge aber reiht sich ihm in Timon der schmachvolle Undank und die treulose Abwendung seiner falschen Freunde an. Ob nun die Vielbeschäftigung

des Dichters mit diesem Verhältnisse der verletzten Anhänglichkeit, der gebrochenen Verpflichtung, der bewiesenen Unerkenntlichkeit aus irgend welchen persönlichen Erfahrungen zu erklären sei, ans traurigen Erfahrungen ,die zugleich erklärten, warum er mehr auf diesen Schattenbildern, als auf den entgegengesetzten Lichtbildern der Treue verweilte, die vielleicht auch den Grund der Mißstimmung in sich enthielten, auf die wir beim Antonius hindeuteten, das wissen wir leider nicht. Wir haben in der Einleitung zu der dritten Periode von Shakespeare's Dichtung die Empörung des Grafen Essex gegen seine mütterliche Gönnerin Elisabeth erwähnt, die der Dichter vielleicht eben so von zwei Seiten ansehen mochte, wie die That seines Brutus. Konnte diese Erfahrung zur Wahl des Stoffes, zur Belebung der Verhältnisse im Cäsar Anlaß geben, so ist es doch unwahrscheinlich, daß sie so alleinherrschend in dem Dichter fortgelebt haben sollten, um als die Eine Grundlage aller der späteren Stücke und der in ihnen vorwaltenden Stimmung und Betrachtung zu bilden. Wir müssen uns begnügen, diese nicht wohl abzuleugnende Uebereinstimmung in den Vorwürfen der letzten Arbeiten des Dichters angezeigt und festgestellt zu haben, und müssen es der Zeit überlassen, ob sie vielleicht noch einmal die Mittel zur Erklärung dieser auffallenden Thatsache liefern wird.

Der Sturm nun schließt sich ganz nahe an die Stücke an, die von diesem Gedanken an unnatürliche Lösung na-

türlicher Bande, Unterdrückung, Falschheit und Undank am tiefsten bewegt sind. Es handelt sich um die Auflehnung des gleichen Blutes gegen das Gleiche, um die Usurpation eines Bruders gegen den Anderen, eines danklosen gegen einen wohlthätigen Bruder. Der Herzog Prospero von Mailand hatte, über Studien vertieft, die Leitung des Staates seinem Bruder Antonio überlassen, den er nächst seinem Kinde am meisten liebte. Sein Vertrauen zeugte in Antonio Falschheit, so gränzenlos wie das Vertrauen war, die Gewöhnung an Macht und Herrschaft zog Ehrgeiz in ihm groß und aus dem Ehrgeiz erwuchs Verrätherei. Er stimmte in dem Staate Alles nach den Zwecken seiner Herrschsucht, besetzte alle Aemter mit seinen Geschöpfen, verband sich mit Prospero's Feind, dem König von Neapel, untergab diesem das freie Mailand in Lehnspflichtigkeit, zog auch dessen Bruder Sebastian mit zur Beihülfe heran, und stürzte dann den Bruder, den sie mit seiner dreijährigen Erbtochter aufs Meer aussetzten. Zu dieser Unnatürlichkeit gegen seinen Bruder, seinen Fürsten, seine Nichte und sein Land sehen wir Antonio im Verlaufe des Stücks noch eine ganz gleiche That des widernatürlichen Verraths und des Undanks gegen seine Hülfsgenossen und neuen Lehnsherrn entwerfen. Um der Tributpflicht wieder los zu werden, stiftet er Alonso's Bruder zum Morde des Königs auf, zu dem ähnlichen Verbrechen, das er an Prospero begangen. Beide, Antonio und Sebastian, lernen wir kennen als harte Naturen, die den

ungeeignetsten Augenblick des Unglücks ergreifen, um Alonso bittere Vorwürfe zu machen, als eingefleischte Spötter, die, wie Coleridge sagte, den Hohn als ein Mittel brauchen, das unbehagliche Gefühl ihrer Unterordnung unter die Guten los zu werden. Antonio ist von beiden der ärgere Sünder, der, wie ihm Prospero zuletzt sagt, seinen Ehrgeiz gegen sein eigen Fleisch und Blut genährt hat, die Natur austrieb und das Gewissen in sich erstickte; zwanzig Gewissen zwischen ihm und seinem Bruder, sagt er selbst, möchten gefrieren und schmelzen, ehe sie ihn belästigen sollten. Ihm dem Projectsüchtigen gegenüber, ist Sebastian wie ein stehendes Wasser, das Antonio erst fluten lehren will, damit er nicht, wie alle „ebbenden" Leute, durch Furchtsamkeit und Unthätigkeit auf den Grund gerathe. Als ihre Anschläge gescheitert, die Früchte der früheren Verbrechen verscherzt sind, steht Antonio verstockt, Sebastian, erst von Vorwürfen und Gewissensbissen ergriffen, athmet wieder auf; Alonso war gleich nach dem ersten Schlage, nachdem er seinen Sohn verloren glaubte, stumm, stumpf und reuig geworden. Er war mit seiner Flotte in Tunis gewesen, wohin er seine Tochter verheirathet hatte, gegen Aller Rath, selbst gegen die Neigung der Tochter; er hat das eigne Kind unnatürlich in einer Staatsheirath geopfert; über diesem Geschäfte ereilt ihn, in den Augen Antonio's und Sebastian's als eine Strafe, der Sturm, der ihm zugleich zur Rache für seine Unthat an Mailand auch seinen Sohn und Erben, wie er glauben

muß, hingerafft hat. Wie er von Ariel die wunderbare Kunde hört, daß sie in dem einwohnerlosen Lande als Usurpatoren bekannt sind, und daß ein Verderben über ihren Häuptern hänge, von dem sie nur Herzeleid und reines Leben erretten könne, wollen Antonio und Sebastian selbst mit dem Teufel kämpfen, Alonso allein ist vom Grame ermürbt und bewährt später seine Sinnesänderung, als er die Vermählung seines Sohnes mit der Erbin von Mailand wünscht und vor Miranda, nun seiner Tochter, reuig niederkniet.

Prospero hatte zu seinem Falle selbst den unschuldigen Anlaß gegeben. Er hatte in Mailand ganz in den freien Künsten gelebt, verzückt in geheimen Studien, in rückgezogener Stille, der Besserung seiner Seele ergeben. Durch di ese Entsagung und Vernachlässigungder weltlichen Dinge hatte er selbst die böse Natur in dem Bruder geweckt, so daß er zum Epheu ward, der von dem fürstlichen Stamme getragen diesem dafür sein Grün aussog. Der Hang nach den geistigen Dingen hatte ihn um seinen Thron gebracht, die Früchte seiner Studien, in der Einsamkeit durch zwölf Jahre fortgesetzt, sollen ihn zurück erwerben. Der Rath des Königs von Neapel, Gonzalo, ein redseliger, aber auch beredter Alter, der gutmüthige Tröster seines verunglückten Fürsten, war der Erhalter des ausgesetzten Prospero geworden; er gab ihm Lebensmittel und, was ihm mehr war, seine Zauberbücher mit in das Schiff, nicht untreu seinem Herrn und nicht untreu

den höheren Geboten der Menschlichkeit; ihn hält daher Prospero in einem heiligen Andenken, als einen Mann von ungemessener Ehre. Verschlagen an eine einsame Insel war sein einziger Trost in der Verzweiflung seine kleine Tochter, „für die er fortan allein lebt;“ er hatte ihr durch die Betreibung seiner Geheimkünste die Nachfolge mit verscherzt, er hat in ihr eine Verpflichtung für die Welt behalten und wendet zuletzt die mächtigste Entfaltung seiner Magie ganz auf den Einen Zweck ihrer, nicht seiner Herstellung. Ehe es so weit kommt, ehe ihm das Glück seine Feinde in die Hände gibt, hat er auf seiner Insel Gelegenheit, seine versäumte thätige Pflicht gleichsam nachzuholen; er richtet eine doppelte Herrschaft ein über Caliban, den einzigen Bewohner der Insel, und über das Geisterheer, das er in seine Dienste zwingt. Hierin erscheint Prospero selbst als eine Art Usurpator; Caliban, der sich als Herrn der Insel betrachtet, klagt ihn dessen ausdrücklich an; die Herrschaft über die Geisterwelt aber galt in der Ansicht jenes Zeitalters überhaupt als eine sündige Anmaßung und ein unnatürlicher Ehrgeiz. Hatte ihn über der Vorbereitung für diese Zaubermacht sein Unstern in Mailand betroffen, so will er nun seine Meisterschaft darin nur dazu anwenden, das, was ihm diese Studien gekostet, wieder einzubringen, und bis dazu die Zeit gekommen, Gutes mit ihr zu stiften; dann will er seinen Zauberstab begraben und ferner nur an sein Ende denken. In jener Herrschaft aber scheint Prospero nun erst zu lernen, Zucht und

Regentenstärke zu entfalten. Die gemachte Erfahrung hatte ihn belehrt. Alles um sich her hält er in scharfer Unterthänigkeit; seine Befehle sind dictatorisch und verlangen blinden Gehorsam und ungesäumte Dienste. Nicht allein das Ungethüm Caliban fürchtet seinen Zorn, auch seine Geister dienen ihm zitternd; gegen seinen Liebling Ariel gebraucht er bei dem kleinsten Widerspruche harte Worte; gegen Ferdinand und Miranda weiß er sich zu stellen, als sei er ganz aus Härte zusammengesetzt. Er ist durch sein Schicksal achtsam und vorsichtig, gereizt und streng geworden, aber diese Strenge thut seiner Güte, sein Nachtragen thut seiner Versöhnlichkeit, sein Wunsch nach Vergeltung und sein Grimm über die unnatürliche That der Fürsten thut seiner edleren Natur keinen Abbruch, noch verleitet ihn all dieß zu einem Mißbrauche seiner Macht. Darin liegt vielmehr der stille Zauber dieses Charakters (und dieß muß man mit den Zaubercharakteren der Greene und Marlowe, den Bacon und Faust, vergleichen, um den Unterschied von Poesie und Poesie inne zu werden), daß er trotz der geheimnißvollen Allmacht, die ihm geliehen ist, und trotz der Erhabenheit, mit der ihn diese Macht umkleidet, durch ihre milde und gute Anwendung nur als ein gewöhnlicher, gutgearteter Mensch erscheint, in dem das Urtheil mit der Leidenschaft zu kämpfen hat, der mit seinem besseren Theile Parthei gegen seine Wuth nimmt und mit seiner Tugend seine Rache besiegt, in dem die moralische Würde eine größere Macht ist, als die Magie. Er hatte es in der Hand,

Usurpation mit größerer Usurpation zu vergelten, er konnte die Mordplane Antonio's und Sebastian's an Alonso vollziehen lassen, aber er ist in allen Stücken das Gegentheil der Menschlichkeit gegen seine unmenschlichen Feinde. Er ist zufrieden, da sie reuig sind, und will nicht Unnatur mit Unnatur vergelten; er gibt gegen Unthat Wohlthat zurück; er ist voll langbewahrtem Danke gegen Gonzalo, dem er seine Dienste mit Worten und Werken heimzahlen will; auch darin scheint ein Gegensatz zu liegen, daß er wie von dem Mißbrauch aller Gewalt, auch von dem der väterlichen entfernt ist, und seiner Miranda nicht den Zwang anthut, den Alonso seiner Claribel.

Der Wunsch, Ferdinand mit seiner Tochter zu vermählen und diese Heirath zum Werkzeug und zum Ziel all seiner Rache zu machen, bezeichnet Prospero's gutmüthige, aber darum nicht schwache Natur am besten; er wählt nicht übergroßmüthig den Sohn seines Bruders, der mit auf der Flotte ist, aber von Prospero wie von dem Dichter nicht mit ins Spiel gezogen wird; er wählt den Sohn Alonso's, der als sein Feind weniger unnatürlich gegen ihn handelte; sein Mailand wird dadurch zugleich mit Neapel, wie Gonzalo freudig bemerkt, auf gleichen Fuß gestellt. Daß Ferdinand und Miranda in der raschen Entfaltung einer willkührlosen Liebe voll paradiesischer Unschuld dem Wunsche Prospero's so bereit entgegenkommen, ist in der Natur der Verhältnisse wohl begründet. Miranda ist eines jener reizvollsten weiblichen Geschöpfe des Dich-

ters, deren Vorzüge nicht auf hervorstehenden, einzelnen Eigenschaften beruhen, sondern auf jener ungestörten Harmonie und Reinheit des Wesens, das uns in Frauen so wohlthuend und so beneidenswerth erscheint; sie ist wie Cordelia, Ophelia, Perdita, von jenen stillen Naturen, die in knospenartiger Beschlossenheit des Gemüths den Werth und die Tiefe ihres Wesens wie das Feuer des Diamanten bergen, bis ein erster Anlaß die deckende Hülle abschleift und den Reichthum und Glanz des inneren Lebens zu Tage bringt. Einsam erwachsen könnte sie in Bezug auf gesellige Gaben und alle conventionellen Vorzüge nur ein unbeschriebenes Blatt sein; sie ist still und von wenigen Worten; dafür ist ihre Phantasie voll innerem Spiel und Leben, und ihr Gemüth das reinste, das Menschenverkehr nicht versehrt hat. Sie konnte wenige Fehler und Tugenden ausüben lernen, da die Gelegenheit zu beiden fehlte. Der Dichter gab ihr daher Bescheidenheit und Mitleid, Tugenden, die sich in Einsamkeit und Natur auch ohne Menschen erlernen, und auf deren Grund jede andere Tugend zu pflanzen ist. Der Vater hatte sie oft merken lassen, daß sie mehr ist als sie weiß; sie hat weder Neugierde, es zu wissen, noch Sehnsucht, es zu sein. Sie weiß nur, daß sie die Tochter des armen Prospero ist, so daß, als er ihr seine herzogliche Würde entdeckt, sie ihn unwillkührlich fragt: seid ihr denn nicht mein Vater? Hierin beruhigt, denkt sie sich wohl einen Augenblick in die bessere Lage und fragt, welch böses Spiel sie daraus

vertrieben habe, oder obs zum Segen war; aber gleich ihr nächster Gedanke ist der des Bedauerns um die Sorge, die sie dem vertriebenen Vater gemacht haben müsse. Das Mitleid bezeichnet Prospero ausdrücklich als ihre Tugend; wir sehen sie so gleich anfangs bei dem Sturme, weiblich leidend mit den Leidenden; sie ist darum so begierig, gerade den mitfühlenden Gonzalo einmal zu sehen. Es ist voll süßem Reiz, wie der Dichter selbst ihren stummen Blicken mehrmals die Sprache des Mitleids, und nur diese Sprache geliehen hat. Bei dem Sturme beruhigt sie Prospero: Es ist kein Leids geschehen, (und auf ihren ungläubigen Blick:) kein Leid! Gleich nachher: Ich habe Alles so mit meiner Kunst geordnet, daß keine Seele — (wieder ihr besorgter Blick) Nein, keines Haars Verlust widerfuhr. Und eben so gelten Prospero's Worte ganz am Schlusse des ersten Aktes: Sprich nicht für ihn! einem fürbittenden Blick Miranda's, die nicht gesprochen hatte. So trifft sie mit Ferdinand zusammen, und es ist nicht wunderbar, daß sie in dem ersten Momente miteinander Blicke wechseln. Der Königsohn hält sich allein für gerettet, sein Vater, singt ihm Ariel zu, ist todt, hülfsbedürftig irrt er umher, Prospero beschuldigt ihn hart, die Herrschaft der Insel usurpiren zu wollen, dazu läßt er ihn sogleich seine Allwissenheit und seine Macht empfinden und lähmt seine Sehnen und bindet seine Lebensgeister. So ist er zugleich durch seine Schönheit und durch seine mitleidwürdige Lage für Miranda ein Gegenstand des Reizes;

er ist der erste Mensch, den sie außer Prospero sah; des Vaters unfreundliches Anfahren weckt ihr Mitleid nur stärker, das Mitleid mit einem Unverschuldeten; denn in so schönem Tempel denkt sie nichts Böses und will sich für ihn verbürgen; ihr gutes Herz erzeugt ihr Vertrauen und ihr Mitleid, und beides ihre Liebe, die sich nicht einen Augenblick verhehlen kann. Wie natürlich, daß dieß Entgegenkommen eines Wesens, das dem Frauenkenner geschaffen schien aus dem besten jedes Geschöpfes, das in ihm alle älteren Eindrücke plötzlich verlöschte, dem verwaisten, dem gefangenen Ferdinand auch das Herz gefangen nimmt! Die Schwierigkeiten, die der Vater absichtlich zwischen dieß „schöne Begegnen zweier seltner Neigungen“ wirft, damit nicht zu leichter Gewinn den Preis leicht mache, zeitigen in kurzen Stunden das reinste Verhältniß. Er legt Ferdinand Sclavenarbeit auf, um zu prüfen, ob er liebe; er trägt sie um Miranda's willen, die ihm die Bürde abnehmen will. Er macht Miranda glauben, daß Ferdinand gegen andere Menschen ein Caliban sei, aber damit irrt er nicht ihre „bescheidene Neigung.“ Er hört zu, wie sie die Betheuerung von Ferdinands Liebe in stiller Seligkeit anhört und sich thöricht schilt zu weinen, worüber sie sich freut, Thränen, die auch, immer in demselben Zuge ihrer Bescheidenheit, etwas aus dem Gefühle ihres Unwerthes entspringen. Der Vater hört zu, wie sie arglos ihr Herz ausplaudert, und gegen sein Verbot ihren Namen nennt und scheinbar gegen seinen Wunsch ihre Liebe ver-

schenkt. Auch mit diesem unendlich zarten Faden hat Shakespeare diese Episode an den Hauptgedanken des Stückes leise angeknüpft; der Vater „verliert seine Tochter", sie lehnt sich im ersten Ungehorsam gegen ihn auf, sie fällt von ihm ab und es brechen die Bande der Natur und des Blutes, aber in jenem einzigen Falle, den Natur und Sitte geheiligt haben, in dem das Kind Vater und Mutter verlassen soll. Darum gibt nun Prospero dem raschen Bunde seinen Segen, mit einer zweiten Prüfung, ob Ferdinand sie auch rein und ächt liebe, mit der feierlichen Beschwörung, daß er ihre Unschuld bewahre. Ist dieß bei einem so ätherischen Wesen, wie Miranda, überflüssig, und in dem so zarten Gemälde eine unzarte Mißfarbe? Aber Miranda hat trotz ihren unschuldigen Kinderjahren durch den Vater, der sie für die Welt erzog, und durch einen rohen Angriff Caliban's Begriffe von unerlaubter und von treuloser Liebe gefaßt; man merkt das aus Aeußerungen, die man in ihrem Munde fast nicht erwartete. Der Vater hatte sie zu Sitte und Kenntniß erzogen, aber an die Rücksichten der feinen Gesellschaft dachte er in der Wildniß am spätesten; wohl dachte er jetzt bei der warmen Begegnung der Beiden an die Gefahren der Jugend und der Einsamkeit. Die Maske belehrt uns, daß der Pfeil des Cupido abgleitet an ihnen, und es hat seinen Sinn, daß sie in der Höhle am unschuldigen Schachspiele überrascht werden.

Weise und gütig, wie hier Prospero seine väterliche

Gewalt in Liebe und Strenge ausübt, übt er auch seine Gewalt über die Geister. Wenn andere Dichter ihre Zauberdramen damals brauchten, um den Zuschauern Freude mit allerhand Künststückchen zu machen, wie sinnig hat Shakespeare, obgleich er eine „artige Erfindung“ dieses Schlages auch nicht verschmäht, daneben doch die Zaubereien nur wie Symbole der natürlichsten Verhältnisse gebraucht, gleich als ob ihm das Hexenwerk in der Poesie ebenso unerlaubt scheine, wie es im Leben angesehen war. Wenn durch Ariel's Zauberkunst Ferdinand von den übrigen getrennt wird, so kann das auch darum sein, weil er zuerst aus dem Schiffe sprang und kräftiger als die Andern, wie wir hören, sich schwimmend zu retten suchte; wenn Ariel die anderen Fürsten von dem Schiffsvolk gleichfalls getrennt hält, so kann es sein, weil sie Alle über Bord sprangen, jene aber nicht; wenn Ariel die Matrosen in Schlaf zaubert, so fügt er selbst zu, daß ihm ihre Ermüdung die Hälfte der Arbeit abgenommen; wenn die Fürsten dann durch verwirrende Erscheinungen in Irrwahn und Verzweiflung gerathen, so wirkt zu eben diesem Zwecke auch ihre Schuld, die wie ein langsames Gift jetzt nachwirkt und „ihre Geister beißt.“ So könnte man die Wunder aus diesem Stücke streichen, und die Natur bliebe übrig. Mit eben so feiner Symbolik aber sind die wunderbaren Phantasiegebilde der Geisterwelt an den inneren Sinn unseres Stückes geknüpft, und dieß scheint uns noch über das Geschick hinaus zu gehen, womit dieser idealen

Welt fester Charakter, Consistenz und innere Nothwendigkeit gegeben, die Natur gleichsam über sich selber hinausgeführt, das Wirkliche in das Reich der Möglichkeit getragen, und bei der Gestaltung des übernatürlichen nirgends gegen den gesunden Verstand gesündigt ist. Es sind die Geister, die im Volksglauben den vier Elementen vorstehen, die der Dichter in Prospero's Gewalt gegeben hat, mit deren Hülfe er die Sonne verfinstert, die See aufstürmt, Gewitter erregt und die Gräber eröffnen kann. Von Sylphen, die in dünne Luft zerschmelzen, läßt er die Maske aufführen; Seenymphen, Wassergeister, singen in Ariel's Trostliede für Ferdinand den Chor; Gnomen (goblins), Erdgeister nennt er die, deren Geschäft ist, Caliban mit Krämpfen und Geistern, in Gestalt von Igeln und Affen zu plagen. Wenn diese Eintheilung und Function der untergeordneten Geister nicht gerade scharf und systematisch in dem Stücke erscheint, so ist es dagegen desto deutlicher, daß Shakespeare ihrem Meister, Prospero's geliebtem Geisterboten, dem Ariel, die vereinte Kraft dieser Elementargeister verleihen wollte. Er erscheint einmal als Seenymphe, schwimmend und auf dem Meere fahrend, dann als Feuergeist, der das Schiff entzündet und wie die leckende Flamme am Maste hinaufklettert, dann als Erdgeist, für Prospero in den Adern der gefrorenen Erde beschäftigt; seine vorherrschende Natur aber, wie es sein Name ausdrückt, ist die des Sylphen, des Luftgeistes. In dieser Eigenschaft heißt er Vogel und erscheint in der

Gestalt der Harpye, fliegt und reitet auf Winden und krausen Wolken, holt Nachts den Thau von den geister-bewohnten Bermudas, verschwimmt unsichtbar und nimmt sichtbar jede Gestalt an, und irrt, bethört, zerstreut, foppt und schreckt die Menschen in allerhand Erscheinungen, Tönen und täuschenden Spielen. Anmuth, Zartheit, Schnelle, vor Allem Freiheit und Leichtheit, die Eigenschaften seines Elementes, sind die seinen. Er war früher im Dienste jener Hexe Sykorax, für deren schmutzige (earthy) und verabscheute Befehle er zu zart war, er weigerte ihr den Dienst und sie klemmte ihn mit Hülfe ihrer mächtigen Diener in einen Fichtenspalt, eine Marter wie für Verdammte, aus der die Hexe selbst ihn nicht mehr erlösen konnte, aus der ihn Prospero's Zauberkunst nach zwölfjähriger Haft befreite. Für diese Wohlthat der wiedergegebenen Freiheit, der höchsten, die Ariel kennt, leistet er dem Prospero Dienste, die seiner sanften Natur gemäßer sind; während die übrigen Geister den Magier hassen und ihm nur gezwungen dienen, dient ihm Ariel dankbar und würdig, ohne Lügen, ohne Irrthümer, ohne Murren; dafür ist ihm auf eine bestimmte Frist die Freiheit, sein Alles, wieder versprochen, und von dieser Frist für guten Dienst noch ein Jahr Nachlaß zugesagt. Auch diese verringerte Zeit zu erwarten, wird ihm aber schwer; es ist unendlich sinnig und schön, welch einen eigen wehmüthigen Zug der Dichter auf Wesen und Verhältniß dieses Geschöpfes geworfen hat, indem er ihn zwischen eine übermächtige Na-

tur und den Anflug höherer Gefühle getheilt hat. Aus den vier Elementen gemischt, ist Ariel von Natur ein Geist höherer Ordnung; durch Dienst und Verkehr mit einem edlen Menschen und Wohlthäter ist er gesteigert zu halbmenschlichen Sympathien, während sonst diese Wesen nach dem Volksglauben sich theilnahmlos, feindselig, vexirend gegen die untergeordnete menschliche Creatur verhalten. Er kann sich in die gequälte Lage der vom Gewissen gefolterten Fürsten mitfühlend versetzen, von deren Art er nicht ist; so hat er auch, obschon er „blos Luft ist", von den höheren Empfindungen des Dankes und der Liebe etwas eingesogen, obgleich sie seiner Natur widerstreben. Sein Herr „wird ihn missen", wenn er ihm erst seine Freiheit gegeben hat; aber ihn, den luftigen Gesellen, wandelt keine Sehnsucht nach dem lieben Meister an, den er nur zu lieben scheint um der versprochenen Freiheit willen. Er verlangt nach mehr, nach schnellerer Freiheit und Prospero muß ihm jeden Monat einmal vorhalten, dem leichtsinnigen Vergessenen, welche Wohlthat er ihm erwiesen; aber dann kämpft der bewegliche Diener mit seiner flüchtigen Natur und wird wieder ganz Gehorsam, Geschick und Treue. Es ist eine unnatürliche Herrschaft, ein unnatürlicher Bund zwischen Mensch und Geist, wo die gleichgeartete Natur und die verknüpfenden Sympathien fehlen, und doch, dieß ist die anschauliche Beziehung dieses Verhältnisses zu der Handlung des Stückes, doch ist dieser unnatürliche Bund durch Sitte, Würde, Wohlthat

und Dankbarkeit möglich und haltbar geworden, da in dem Reiche der Menschen dagegen, die mit Sittengefühl und Vernunft begabt sind, die stärksten Bande der Natur zwischen Brüdern und Brüdern unnatürlich gebrochen wurden.

In eben diese innerliche Beziehung zu dem Sinne des Stücks ist die viel und mit Recht bewunderte Figur des Caliban gebracht. Schon Dryden staunte vor der inneren Wahrheit dieses Geschöpfes, für das die Natur kein Vorbild bot; Schlegel nannte die Schilderung desselben von unbegreiflicher Consequenz und Tiefe, und trotz ihrer Häßlichkeit nicht beleidigend für das Gefühl, weil die Ehre der Menschheit nicht dadurch gefährdet wird; und immer hatte man diese Schöpfung vor Augen, wenn man Shakespeare pries, daß er das Uebernatürliche natürlich, das Wunderbare alltäglich mache, daß er nicht allein die menschliche Natur zeige, wie sie in wirklichen Vorkommnissen ist, sondern auch wie sie befunden werden würde in Versuchen, denen sie nicht ausgesetzt werden kann. Caliban ist ganz das Gegenstück zu Ariel; gegen den Anmuthigen Ungestalt von außen und innen, Schildkröte im Kothe, wo jener Vogel in der Luft, ein embryonisches Wesen, dem gleichsam die erdige Entstehung aus dem Schoos einer noch unfertigen Natur anklebt. Seine Mutter ist die Hexe Sykorax, die aus Algier wegen Unthaten verbannt, durch Neid und Alter in einen Reif gekrümmt, auf diese Insel geflohen war; sein Vater ein Teufel; das

Product scheußlicher Eltern, brutaler Triebe und einsamen Aufwuchses nennt ihn Schlegel daher vollkommen erschöpfend halb Dämon und Thier, halb Gnomen und Wilden. Eine faule Masse, die sich gegen jede Thätigkeit sträubt, hat er nur Empfindung wie das Thier für gutes Futter, für Schmeicheln und Streicheln, für körperliche Reize, auch für die Luftmusik der Geister und die Träume, nach denen er wachend zurückweint; sonst ist er ganz Bosheit und Falschheit, dabei feige und zu der Unterwürfigkeit geboren, gegen die er murrt. Prospero fand ihn auf der Insel, thierisch stammelnd, sich selber nicht klar; er pflegte ihn mit menschlicher Sorgfalt, um mit Kunst die Rohheit zu zähmen, gab ihm die ersten Begriffe von den Dingen und lehrte ihn sprechen. Aber diese Mühe der Menschlichkeit war an ihm verloren, die Erziehung verband sich nicht mit seiner Natur; er brauchte die Sprache nur zum Fluchen gegen seinen Wohlthäter, blieb unempfänglich für Güte, nur durch Furcht und Strafe zu bändigen; er lernte den Trieb, sich thierisch dem Menschen zu gesellen, aber nicht menschlichen Umgang zu pflegen, „in seinem Abstamm war, was gute Naturen nicht um sich dulden können.“ Ihn unterwarf sich Prospero, und nahm ihm, wie ihn jener beschuldigt, die Herrschaft über die Insel, weil nur so seiner Gewalt zu entgehen war; er machte die Usurpation dadurch gut, daß er ihn zu einem menschlichen Wesen bilden wollte. Aber dem thierischen Unhold war es wohler in der Nähe von viehischen Menschen; er stößt

auf die Trunkenbolde, die sich herabwürdigen zu dem Zustande größerer Unvernunft, als sie diesem angeboren war, die Gabe ihres Schlauchs gewinnt ihn mehr als Prospero's Lehren, er nimmt den stämmigen Stephano zu seinem König und lehnt sich gegen Prospero auf in einer Verschwörung, die die burleske Contrafactur der Verschwörung der Fürsten ist. Nicht wie Ariel in vergeßlichem Danke, sondern in verstocktem schwerfälligem Undanke und Hasse lehnt er sich gegen den Wohlthäter auf, da er den Werth der Wohlthat nicht kannte; er nimmt fußleckend den Fremden zum Herrn, die Herrschaft verlangend und weggebend zugleich, wie Antonio mit Alonso that. Diesem Unthier ist solch eine Unthat etwa zu vergeben, das viel wenigere Beziehungen mit den Menschen verknüpfen, als den Ariel; wie wäre es Antonio und Sebastian zu verzeihen! Und doch, selbst dieß Ungeheuer erkennt zuletzt den Unsinn seiner Handlungsweise an und verspricht Besserung. Welch ein Licht fällt auf Antonio zurück, der bis zuletzt in stummem Ingrimme verstockt bleibt!

Es wäre nicht unmöglich, daß Shakespeare in diesem Stücke und gerade in dem Verhältnisse dieses Caliban, dessen Name nur ein Anagramm von Kanibale ist, die große, zeitgemäße Frage von der Berechtigung der europäischen Usurpation über die wilden Eingebornen der neuen Welt habe beantworten wollen. Lag es ihm im Sinne, diesen weiten Hintergrund der Geschichte von Antonio's Usurpation unterzubreiten, so zeigt der Dichter

auch hier seinen großen geschichtlichen Blick und seinen unverkünstelten, von aller falschen Sentimentalität ganz unberührten Sinn. Er weist die scrupulösen Philosophen, die an der Rechtmäßigkeit der Colonisation zweifelten, auf die Uebelstände der Politik und Moralität zu Hause hin, wo so unnatürliche Thaten vorkommen, wie dort immerhin verübt werden konnten. Er durchschaut die Nothwendigkeit dessen, was in der neuen Welt damals geschah, daß bei dem Ausbreiten der Menschheit die Ueberlegenheit der geistigen und sittlichen Kraft zu allen Zeiten in die Stätten der Rohheit und Unbildung einströmen wird wie in einen leeren Raum. Noch von einer anderen Seite her hat Shakespeare in einer Scene dieses Stückes, bei der er ein Capitel von Montaigne's Versuchen (I, 10) in Floria's Uebersetzung (1603) vor sich gehabt hat, die köstliche Gesundheit seiner politisch-geschichtlichen Weisheit bewährt. Er läßt da den alten Gonzalo, nicht einmal im Ernste, sondern nur zur scherzhaften Unterhaltung, das System der Communisten, Socialisten und Friedenscongressisten auslegen, und Alonso das Urtheil darüber sprechen. Wir wollen die Stelle nur ausschreiben; es wäre Schade, Ein Wort hinzuzufügen:

Gonzalo. Ich wirkte im gemeinen Wesen Alles
durchs Gegentheil! denn keine Art von Handel
erlaubt' ich, keinen Namen eines Amtes;
Gelahrtheit sollte man nicht kennen; Reichthum
Dienst, Armuth gäb's nicht; von Vertrag und Erbschaft,
Verzäunung, Landmark, Feld- und Weinbau nichts;

auch kein Gebrauch von Korn, Wein, Oel, Metall,
kein Handwerk; alle Männer müßig, alle;
die Weiber auch, doch völlig rein und schuldlos;
kein Regiment —

Seb. Und doch wollte er König sein!

Ant. Das Ende seines gemeinen Wesens vergißt den Anfang.

Gonz. In der gemeinsamen Natur sollt' Alles
Frucht bringen ohne Müh' und Schweiß; Verrath, Betrug,
Schwert, Speer, Geschütz, Nothwendigkeit der Waffen
gäb's nicht bei mir; es schaffte die Natur
von freien Stücken alle Hüll' und Fülle,
mein schuldlos Volk zu nähren.

Seb. Keine Heyrathen zwischen seinen Unterthanen?

Ant. Nichts dergleichen, alle los und ledig, Huren und Taugenichtse.

Gonz. So ungemein wollt' ich regieren, Herr,
daß es die goldene Zeit verdunklen sollte.

Alonso. Ich bitt' dich, schweig! Du sprichst von Nichts zu mir!

Das Wintermährchen.

Das Wintermährchen ist nach einer Notiz, die Malone aufgefunden hat, von Sir George Buc zuerst zur Aufführung licensirt worden, der sein Amt als master of the revels im October 1610 angetreten hat; am 15. Mai 1611 sah Dr. Forman das Stück im Globe; zwischen beiden Daten muß es entstanden sein, gleichzeitig mit dem Sturm. In Whitehall wurde es am 5. Nov. 1611, vier Tage nach dem Sturm, aufgeführt. In Shakespeare's Quelle zu dem Wintermährchen ist die Aussetzung Perdita's aufs Meer sehr ähnlich der Aussetzung Miranda's und ihres Vaters im Sturme geschildert; der Dramatiker wich hier in seiner Darstellung ab, um sich nicht zu wiederholen; dieß nahm Collier für einen Beweis, daß der Sturm etwas älter sei; es kann aber füglich auch nur beweisen, daß zu beiden Stücken die Pläne nebeneinander entworfen wurden. Die gleichzeitige Entstehung beider wird auch durch einen Hieb Ben Jonson's bestätigt, den

derselbe in seiner Bartholomew fair (1614) auf Beide zugleich führt.*)

Die Quelle Shakespeares für das Wintermährchen ist Greene's Erzählung Dorastus und Faunia, die zuerst 1588 erschien, von unserem Dichter aber in einer späteren Ausgabe, wahrscheinlich der von 1609, benutzt worden ist. An vielen Stellen ist Shakespeare dieser Erzählung selbst in Worten und Reden gefolgt, die Namen der handelnden Personen hat er geändert, die Thatsachen im Ganzen festgehalten, aber doch auch in wesentlichen einzelnen Punkten verändert und erweitert. Bei Greene liegt das Hauptgewicht auf der Geschichte von Dorastus und Faunia (Florizel und Perdita), zu der alles Frühere nur die Einleitung bildet. Der König von Böhmen (Pandosto) ist hier der Eifersüchtige; der von Sicilien (Egisthus) ist der besuchende Gast, dessen Auszeichnung hier der königlichen Wirthin (Bellaria) von ihrem Gatten zur Pflicht gemacht ist. Ihr neugeborenes Kind wird von dem eifersüchtigen Böhmenkönige aufs Meer ausgesetzt und Wind und Wellen überlassen; in Folge des fast gleichlautenden Orakels stirbt des Königs Sohn, wie bei Shakespeare; aber auch die Königin wird ihrem Gatten durch den Tod

*) Die oft angeführte Stelle in der Einleitung lautet: — „if there be never a Servant-Monster i' the fayre, who can helpe it, he sayes; nor a rest of Antiques? He is loth, to make Nature afraid in his Playes, like those that beget Tales, Tempests and such like Drolleries.

wirklich, nicht blos scheinbar geraubt. Nun folgt bei Greene erst die eigentliche Sache. Dorastus ist von seinem Vater einer dänischen Prinzessin bestimmt, ist aber gegen alle Liebe kalt. Sich an ihm zu rächen, führt ihn Amor auf der Falkenjagd zu Faunia. Beider Liebe zu einander, die bei Shakespeare nur in ihrem Fortgang geschildert ist, ist hier im italienischen Schäferton, in dem üblichen Kabinetsstyl der Liebe, ihrer Entstehung nach breit entwickelt; der Kampf zwischen Leidenschaft und Standesrücksicht ist die Hauptsache, der Triumph der Liebe der Sinn der Erzählung. Das Paar flieht zu Schiffe, ehe noch der König von dem Handel weiß; ein Diener des Prinzen, Capnio, der zu Shakespeare's Autolycus den Anlaß bot, bringt den Schäfer an Bord, der eben den Liebeshandel entdecken und Faunia's Kleinodien dem König zeigen will; ein Sturm, nicht Camillo wie bei Shakespeare, treibt die Flüchtigen nach Böhmen. Faunia's Vater verliebt sich hier in sie, eine Situation, von der Shakespeare nur einen flüchtigen Zug entlehnt hat; bei der Aufklärung der Sache überfällt den Pandosto (Leontes) über seine Liebe zu seiner Tochter und seine einstige Eifersucht tiefe Schwermuth, die ihn zum Selbstmord treibt.

Shakespeare hat auch mit dieser Erzählung gethan, wie er mit allen schlechten Quellen pflegte, er hat im Einzelnen Unzartheiten in der Sache und Unnatur in der Form getilgt, er hat in Charakteren und Ereignissen den thatsächlichen Hergang besser begründet; allein diesem

Stoffe im Ganzen durch bloße Motivirung einen wahrhaft hohen Gehalt zu geben, durch Anordnung seinem Stücke den Charakter eines regelmäßigen Dramas zu verleihen und die doppelte Handlung in innere Einheit zu bringen, war nicht möglich. Die Abentheuerlichkeit der Fabel, die Unwahrscheinlichkeit und Zufälligkeit der Ereignisse, die Kluft der Zeit, die die beiden Handlungen unter zwei Generationen theilt, waren mit keiner Kunst zu beseitigen. Shakespeare faßte die Aufgabe daher dießmal ganz an dem engegengesetzten Ende an. Er bildete das Wunderliche und Wunderbare in dem gegebenen Gegenstand noch mehr aus, sah von den Bedingungen des Wirklichen und Wahrscheinlichen mehr ab, und ging mit Zeit, Ort und Verhältnissen auf das Ungezwungenste um. Er gab die Figur des Antigonus und seinen Tod durch den Bären, die Paulina und ihre Wiedervermählung im Alter, den Scheintod und die lange Erhaltung und Enthaltung der Hermione, den Autolycus und seine schlauen Streiche hinzu und vermehrte dadurch die unwahrscheinlichen Verhältnisse und die seltsamen Vorfälle. Er sprang über alle Zeitschranken hinweg und stellte russische Kaiser und das delphische Orakel und den Julio Romano, Ritterthum und Heidenthum, alten Religionscultus und christliche Pfingstpastorale nebeneinander; der Wirklichkeit in Bezug auf das Oertliche nicht zu achten, hatte ihn schon Greene gelehrt, in dessen Erzählung er die Seeküste von Böhmen und die Insel Delphos bereits vorfand; dazu kommen

15*

die Vergeßlichkeiten im Styl jener Cervanteischen, die den Raub von Sancho Pansa's Esel ignorirt: der Prinz Florizel, den wir soeben (IV, 3) in Schäferkleidern gesehen haben, tauscht plötzlich in derselben Scene mit Autolycus Hofkleider; der alte Schäfer (III, 3) weiß auf einmal, ohne daß man sieht woher, daß der zerrissene Antigonus ein alter Mann war. Das Alles haben die Ben Jonson und Dryden, indem sie sich darüber lustig machten, gar zu ernsthaft genommen; Pope hat sogar die Aechtheit des Stückes bezweifelt; man erkannte die Bühnenwirkung, die treffliche Charateristik einzelner Personen, die Schönheit der Sprache in diesem Stücke an, aber jene Wunderlichkeiten gefiel man sich immer dem Dichter vorzuhalten, der sie uns selber doch als nichts anderes geboten hatte. Dreimal im Stück und Ein für allemal im Titel hat er so nach- und ausdrücklich als möglich auf den Mährchencharakter des Stücks hingewiesen, der eben nur durch das Unglaubliche und Unwahrscheinliche entsteht. Wenn man mit ihm rechten wollte, so mußte man über den Einen Punkt rechten, ob das Mährchen auf der Bühne statthaft sei oder nicht, nicht aber über einzelne Versehen, die, wenn jene Statthaftigkeit einmal vorweggenommen war, gar wohl in dem Absehen des Dichters gelegen sein konnten. Was Shakespeare auf den Zweifel dieser Statthaftigkeit antworten könnte, wäre ein Fingerzeig auf die Bühne, wo das Stück in Garricks unstatthafter Verkürzung (unter dem Titel Florizel und Perdita) und später zu Mrs. Siddon's

Zeit in seiner ächten Gestalt immer Beifall gefunden hat. Was er zugeben würde, wäre, daß ein dramatisirtes Mährchen eben nur ein Mährchen, und als solches kein Stück ist, das in die höchsten Gattungen der dramatischen Kunst eingereiht sein will. Er würde zugestehen, daß schon die genommenen Freiheiten dem Stücke diesen höheren Rang entziehen. Wenn Shakespeare sonst zweifach nebeneinanderlaufende Handlungen in seinen Dramen durch Ideenverwandtschaft innerlich mit einander verknüpfte, so hat er hier den zweitheiligen Wespenleib der Greeneschen Fabel nicht zerschneiden wollen, aber auch nicht einheitlicher machen können; er konnte die beiden aufeinanderfolgenden Handlungen nur sehr von ferne in einen inneren Bezug zu einander setzen, obwohl es ein feines und geistreiches Kunststück ist, wie er sie äußerlich verbunden hat, wie er Trauer- und Lustspiel hier zusammenfügte und die Wirkung des Einen mit dem Andern aufhob, wie er die Bühne mit einem Tragico-comico-pastorale bereicherte, einer Zusammensetzung, die sogar der gute Polonius nicht gekannt hat. Auch das dürfte der Dichter vielleicht, den Ausstellungen an diesem Stücke gegenüber, eingestehen, daß eben durch diese Verbindung von Trauerspiel und Lustspiel zwischen der tiefen Charakteristik in dem ersten Theile, und der leichten Maschinerie in dem zweiten kein richtiges Verhältniß ist. Doch ist auch hier viel geschehen, was den Vorwurf des oberflächlichen Verfahrens abhalten muß. Shakespeare hat aus Greene's Erzählung, dem Charakter

des Mährchens anpassend, die Herrschaft des Schicksals in das Drama herübergenommen; das delphische Orakel entscheidet die tragische Katastrophe des ersten Theils und stellt den glücklichen Ausgang des zweiten in Aussicht. Das Zufällige in den Ereignissen, das wunderbare Auffinden des Kindes Perdita durch den Schäfer, der erwachsenen durch Florizel, ist auf eine planvolle Vorsehung geschoben und reiht sich so dem pragmatisch fortgeführten Theile der Handlung natürlicher an. Aber selbst diese Maschinerie der Vorsehung ist wie im Cymbeline doch nur auf solche äußere Ereignisse, wie die genannten, beschränkt, wo die Menschen eigentlich außer dem Spiele sind. Ueberall sonst kann man die geraden Eingriffe des Schicksals streichen und es bleibt in der menschlichen Natur die Erklärung des Geschehenden zurück. Bei Greene stirbt der Knabe (Mamillius) in Folge des Orakels, bei Shakespeare nicht blos deswegen, sondern auch weil das frühreife Kind, ein zu schwaches Gefäß für seine zu hohen Gedanken, die Schmach seiner Mutter zu sehr zu Herzen nimmt. Bei Greene stirbt Hermione, damit Leontes keine Erben weiter erhalte, bei Shakespeare wird die schuldlose Frau erhalten und ihr Charakter ist so angelegt, daß die Vorhersagung des Orakels durch ihre Resignation erfüllt werden kann. Bei Greene treiben Wind und Wellen das ausgesetzte Kind nach dem Land des Königs, den Leontes für seinen Vater hält, bei Shakespeare bringt es Antigonus, an Hermione's Schuld glaubend, mit Willen dahin.

Bei Greene treibt der blinde Sturm Florizel und Perdita in das Land von ihrem Vater, bei Shakespeare aber der Rath des Camillo. Und so finden wir durchgehend, daß der Dichter trotz seiner Absicht, ein Mährchen darzustellen, doch überall jede nutzlose Willkühr vermeidet.

Wir haben nach dem Gesagten zwei Handlungen nicht nur, sondern eigentlich zwei Stücke in Einem zu besprechen. Der Gegenstand des ersten, des tragischen Theiles, ist die Eifersucht des Leontes. Coleridge fand es räthlich, dieß Stück unmittelbar neben Othello zu lesen, dessen Eifersucht in allen Dingen das gerade Gegentheil von der des Leontes sei. Dieß ist so in der That, obwohl wir die Gegensätze anders fassen würden, als Coleridge gethan hat. Leontes' und Othello's Eifersucht ist gleichmäßig nicht auf die bloße Sinnlichkeit gegründet, sondern die des Othello ist mit seinem Ehrgefühle tief verwachsen, die des Leontes — mit Tyrannei, sagt Shakespeare; wir werden noch schärfer bezeichnen, wenn wir sagen: mit Rechthaberei. Shakespeare hat uns beidemale die Entstehung dieser Leidenschaft wie aus dem Nichts und ihre furchtbaren Folgen gezeigt, da sie dort Glück und Leben ganz, hier das Glück eines halben Lebens durch den Wahn eines Augenblicks zerstört. Der durchgehende Unterschied ist, daß Othello, seiner Natur nach wenig zur Eifersucht gestimmt, durch Lage und Verhältnisse dafür empfänglich gemacht, durch einen schlauen Einbläser und Betrüger dazu getrieben wird, Leontes dagegen die Naturanlage dazu in sich

trägt, durch alle äußeren Umstände abgehalten wird und sein eigener Ohrenbläser ist. Die Verschiedenheit der Verhältnisse Beider ist durchgreifend: Othello ist durch Thatsachen, die nicht wegzuleugnen sind, irre gemacht an dem Freund, auf den er eifersüchtig wird; man macht ihn aufmerksam, daß an seinem Weibe ihr eigner Vater Ursache hatte, irre zu werden; der Mohr wird irre an sich selbst und seinen Eigenschaften, und das Mißtrauen gegen sich und die Welt faßt ihn an, das in seiner ganzen Lage wurzelte; all dieß trug das glimmende Feuer seiner Eifersucht zusammen, das der falsche Jago in Flammen blies. Aber Leontes steht in allen diesen Beziehungen ganz anders; er hat keine Thatsachen gegen sein Weib, noch gegen seinen Freund; die Aehnlichkeit seines älteren und seines neugebornen Kindes mit ihm selbst steht als eine Thatsache, die er selbst eingestehen muß, seinem Argwohn entgegen; sein Selbstgefühl, sein königlicher Stand enthebt ihn jenem durchbohrenden Gefühle Othello's, der sich mißachtet glaubte; alle seine Umgebung, die Hofleute, Camillo, Antigonus, Paulina erheben sich kräftig und stark gegen seinen Wahn; aber in ihm selbst ist, was gefährlicher ist, als der Verleumder zur Seite Othello's. Nachdem sein Bewußtsein einmal angesteckt ist, nachdem er aus Hermione's freundlicher Redegabe und deren Erfolg einmal Argwohn gefaßt, ist er, nicht ein Sclave der Liebe, der Leidenschaft, der Sinnlichkeit, aber ein Sclave seiner Vorstellung; auf der Vorstellung haftend gibt er der wun-

derbarsten Grübelei Raum, mit der er das Gras wachsen hört und nie geschehene Dinge gesehen zu haben glaubt; von da gelangt er zu dem Glauben an die völlige Unfehlbarkeit seiner Ueberzeugung und zu dem Eigensinne, der die Schwäche der Einsicht aller Rechthaber charakterisirt. Dieser Eigensinn, diese Härte des Kopfes trägt sich von da in das Gemüth über, und weitentfernt von dem Schmerze des Othello über seinen Verlust, wühlt sich Leontes nur in Haß und Verfolgung und steigert beides durch die eingebildete Furcht vor Nachstellungen, denen er selber ausgesetzt sei. Der Gegensatz dieser Rechthaberei, die Einbildung auf ein überlegenes Wissen und Urtheil, gegen die arglose Kurzsichtigkeit Othello's ist vollkommen, und meisterlich ist beidemale der gleiche Bau des Wahns auf diesen ganz verschiedenen Grundlagen aufgeführt. Gegen den wortkargen Othello gehalten ist daher Leontes, entsprechend seinem grübelnden und lauernden Charakter, ein Vielredner, in dem sich die Gedanken und lebhaften Vorstellungen drängen, ineinanderschieben, und von einem Gegenstande plötzlich zu einem andern abspringen.

Die Vorstellung von der Untreue seines Weibes erwacht in Leontes über dem schnellen Erfolg ihrer Bitte an Polyxenes, noch eine kurze Zeit zu bleiben. Die etwaigen Anlässe zu einem Argwohne sind weit nicht so bedeutend, wie die, die Othello hatte oder zu haben glauben durfte. Sie wirft ihm vor, daß er kalt bitte, sie beweist ihm, daß sie das besser versteht, sie spricht zu dem Gast-

freunde mit freier, argloser Herzlichkeit und reicht ihm so die Hand; dieß ist der ganze wirkliche Grund, auf den sich Leontes' Eifersucht aufbaut. Nun erinnert er sich, daß ihn Hermione einst Monate lang auf ihr Ja hatte warten lassen; er forscht mißtrauisch in den Gesichtszügen seines Sohnes; er sieht sie den Mund dem Polyrenes zum Kusse reichen, er sieht Beide verstandenes Lächeln wechseln, noch während sie unter seinen Augen sind. Schon ist er überzeugt, daß er nicht ein werdendes Vergehen vor sich habe, sondern eine Schuld von langer Vergangenheit; er weiß es, er fühlt es wie handgreiflich; es ist für ihn ausgemacht, daß kein Weib vor Untreue zu bewahren sei; Verachtung und Gerücht, fürchtet er, werden seine Todtenglocke sein. Für solche sichere Leute ist nichts schlimmer als Widerspruch; er macht sie nur hellsehender und eigensinniger. Wie Camillo mit scharfer Bestimmtheit und selbst mit Vorwürfen die Anschuldigung Hermione's abweist, nun weiß er schon, daß sie zusammen geflüstert, Wange an Wange gelehnt, mit inwendiger Lippe geküßt, ein Gelächter mit einem Seufzer unterbrochen haben, untrügliche Zeichen der gebrochenen Ehrbarkeit! Wenn dieß Nichts ist, sagt er, so ist Böhmen, und Welt und Himmel und Alles nichts; wenn Camillo daran zweifle, so möge er verfaulen; und ehe er selbst sich irren, seinen Glauben, sein Phantom erschüttern ließe, eher ist ihm der alte, ehrliche, erfahrene, edle Camillo, der ihm sonst wie ein Beichtiger war, blind, taub, unverständig, feig, unehrlich, ein

Achselträger, eher sind ihm seine wohlmeinenden Hofleute kalt= und blödsinnig, eher faßt er den Antigonus in Empörung an, der ihm nicht Glauben schenken will. Camillo verspricht ihm täuschend, den Polyxenes zu vergiften, und nimmt ihm dafür das Versprechen ab, gegen den Gast freundlich zu sein, und nichts gegen Hermione's Ehre zu unternehmen. Der Schwache bricht das eine Versprechen gleich wie er über die Schwelle gegangen ist, das andere, als Camillo mit Polyxenes flieht. Denn nun setzt sich ein zweiter Argwohn in ihm fest, daß Alle gegen ihn verschworen ihm nach dem Leben trachten, nun bringt er schlaflose Nächte zu, nun vergiftet die Furcht sein Gemüth noch mehr, nun steht er der Königin, nicht achtend ihrer bevorstehenden Niederkunft, nach dem Leben. Was schlimmer ist: diese Flucht hat seinen rechthaberischen Dünkel noch höher geschraubt; der Ueberkluge seufzt nach weniger Einsicht, er sieht sich gesegnet in seiner Scharfsicht, die er doch zugleich unselig nennen muß. Hermione's edle Erscheinung macht keinen Gegeneindruck mehr; er beschwört es, daß sein Kind ein Bastard sei; wenn ich mich in den Gründen irre, auf die ich baute, so vermißt sich der Allweise gegen sie, so ist der Mittelpunkt der Erde nicht fest genug, einen Kreisel zu tragen. Die Königin kommt nieder; unglücklicherweise bringt die heftige Paulina das Kind vor Leontes unter schmähenden Vorwürfen; dieß reizt ihn, das Kind erst verbrennen zu wollen; dann soll es Antigonus aussetzen. Mit dieser Hartherzigkeit und Tyrannei geht

die Hartnäckigkeit seiner Rechthaberei immer Hand in Hand; zu diesen äußersten Verirrungen seines Gemüths treten die letzten und höchsten Verirrungen seines Eigensinnes erst noch hinzu. Er hat nach dem Orakel gesandt, um die unwissende Leichtgläubigkeit der Menge zu befriedigen; Er für sich bedurfte des Orakels nicht! Er will der Gattin offenes Recht und Gerechtigkeit gewähren, denn er weiß ja, daß Er Recht hat! Und nun wird das Orakel im offenen Gerichte verlesen, das im Gegensatze gegen alle Orakelsprüche höchst plan und deutlich Hermione für unschuldig erklärt. Und nun geht seine Rechthaberei so weit, daß er sogar das Orakel der Falschheit zeiht. Da trifft ihn schnell der Tod seines Sohnes, als die erste factische Erfüllung des delphischen Spruchs und nun beugt sich sein Trotz.

Shakespeare hat dem Leontes eine Gattin und eine Warnerin zur Seite gestellt, die Beide mehr geeignet waren, ihm die Hand auf die faule Wurzel seines Wahnes zu führen, als Desdemona und Emilie neben Othello. Hermione ist „sanft wie Kindheit und Gnade", dabei ist sie voll Würde und Majestät. Sie vereinigt Desdemona's Güte mit einer Umsicht, Klugheit und Beredsamkeit, wie sie dieser nicht eigen war; Desdemona folgte ohne Bedenken in heimlicher Ehe dem Mohren, dem sie sich selber angetragen hatte, Hermione hatte auf einen gesetzlichen Antrag des Leontes mehrere Monate Bedenkzeit bedurft; dann aber gehörte sie ihm auf ewig. Diese ruhige Ueber=

legung, diese Entschlossenheit nach der Ueberlegung, die Stärke des Ehr- und Pflichtgefühls und ein Bewußtsein ihres sittlichen Adels gehen durch den ganzen Charakter Hermione's durch und unterscheiden sie in einem starken Gegensatze gegen Desdemona. Da sie den Argwohn des Königs erfährt, spricht sie nicht wie Desdemona in bestürzter Verwirrung Dinge, die sie zu beschuldigen scheinen können; ihr Mann scheute sich, sie scheut sich nicht, wie Desdemona thut, das Wort in den Mund zu nehmen, das ihr ganzes Leben und ihren Charakter brandmarken soll, denn sie ist sich ihrer Reinheit zu sehr bewußt, als daß sie damit sich zu beflecken fürchten müßte; ihre Antworten sind, trotz ihrer inneren Empörung, ruhig, ja stolz; sie ist in Ergebenheit schmerzvoll gefaßt. Auch in ihr sind die Thränen zurückgedrängt wie in Desdemona, aber nicht aus plötzlicher Ueberraschung und Verletzung, wie bei dieser; sie sind gegen ihren fromm resignirten Charakter, mit dem sie diesen unverhofften Handel so ansieht, als ob er ihr zum Heile geschickt sei. Selbst ihre Frauen heißt sie ihre Thränen versparen, bis sie erfahren, daß sie ihre Haft verdient habe. Vor Gericht zu sprechen, wie Hermione, würde Desdemonen schwer geworden sein; es wäre nicht ihre Art gewesen, sich ihre Lage völlig klar zu machen; aus der Tiefe ihres Gemüths steigen jene schrecklichen Ahnungen des schlimmen Ausganges auf, aber sie schlägt sie sich aus dem Sinne; Hermione dagegen überdenkt ihre Lage, faßt das Aeußerste ins Auge, versöhnt sich mit dem

Gedanken, das Leben zu entbehren, das sie nach der gemachten Erfahrung gering anschlägt wie selbst ihren Gram; dagegen vertritt sie, die russische Kaiserstochter, ihre Ehre mit beredten Worten, da ihre Unehre auf ihr Kind forterben würde. Auf dieß Aeußere der Ehre hätte sich die rasch empfindende Desdemona am spätesten besonnen; sie hatte ein zu junges und frisches Glück besessen und fügt sich nicht so besonnen hinein, vom Glück und Leben scheiden zu sollen. Aber sie hatte auch freilich nicht die Aussetzung eines Kindes erfahren, nicht Zeit gehabt, sich über die verlorene Liebe des Gatten zu besinnen, war nicht wie eine Verpestete von ihrem zweiten Kinde getrennt und der letzten Rücksicht beraubt worden. Dieß hatte das Selbstgefühl des Weibes, der Fürstentochter, in Hermione geweckt, und sie mit Würde und Größe die Anschuldigung, mit Ergebung und Geduld ihr Schicksal tragen machen. Auf ihren Gatten macht diese edle ruhige Haltung keinen Eindruck, die Othello'n an seinem Wahne irre gemacht hätte.

Die heftigen Schmähungen, womit ihn auf der andern Seite Paulina aufzuschütteln sucht, machen dagegen einen schlimmen Eindruck auf Leontes. Nichts reizt uns so natürlich zum Zorne, als der hartnäckige Wahn eines vernünftigen Menschen, als die sehende Blindheit des Eigensinnes und der Rechthaberei. Deshalb stehen die Ausbrüche eines Kent gegen Lear, der Emilie gegen Othello, dieser Pauline gegen Leontes so sehr am Orte und nehmen

uns jedesmal die eigenen Gefühle vom Herzen. Es ist ein männisches Weib, diese Frau des Antigonus, die ihm den Zügel zuweilen entreißt, aber er läßt sie laufen, weil er weiß, daß sie darum doch nicht strauchelt. Es ist nicht wohlthuend, wie sie den König und seine schweigenden Hofleute tadelt und sie warnt, wenn ihnen ihre Augen lieb seien, nicht Hand an sie zu legen; doch ist es wahr, was sie ihm sagt, daß sie so ehrbar als Er wahnsinnig ist. Sie ist hart und schnöde in Worten, aber brav in Thaten; schon daß sie für ihre edle Herrin alle Vorrechte ihres Geschlechts einsetzt, alle Gunst auf das Spiel setzt und aller Gefahr Trotz bietet, nimmt uns für sie ein. Der Tadel fällt übrigens mit Recht auf sie, daß sie den König durch ihre Wuth zu dem Morde des Kindes reizt, den ihr Gatte Antigonus in seiner Schwäche auszuführen schwört; dafür verliert sie diesen Gatten, der Gatte sein Leben. Wie die Königin über Mamillius' Tode leblos hingesunken ist, treibt Pauline den König im äußersten Affecte ihres Zornes mit der Nachricht von ihrem Tode absichtlich zur Verzweiflung hin. Dieser Moment ist der, wo das Trauerspiel vollendet scheint, und wo zu gleicher Zeit aus tiefem Dunkel der erste Strahl leuchtet, der eine freundliche Aufhellung der Schicksale verspricht. In dieser Wendung aus dem Trauerspiel in das Lustspiel ist eine Verschmelzung und ein Uebergang der poetischen Farben, als ob der Dichter beim Maler in die Schule gegangen wäre.

In dem Augenblicke, wo Leontes dem Orakel trotzt

in der ruchlosen Starrheit eines ganz tragischen Charakters, bricht sich diese Natur in ihm plötzlich und springt in ihr Gegentheil über. In seinen intellectuellen wie Gemüthseigenschaften lag in diesem Charakter Gereiztheit und Spannung dicht neben Schwäche, und dieß ermöglicht den Umschwung seiner Natur. Wo er auf der höchsten Spitze seines Zornes das Kind erst verbrennen lassen will, dann auf die Einsprache der Umgebung es zur Aussetzung begnadigt, da spannt sich sein überreizter Grimm schon in Nachgiebigkeit ab und er fühlt das selbst, indem er die Worte spricht: Ich bin eine Feder für jeden Wind. So ist er dann auf den ersten Schlag, der die Wahrheit des Orakels bethätigt, plötzlich erschüttert; schnell bittet er seine Lästerung ab; rasch durchblickt er jetzt alle Verhältnisse wie sie sind; Camillo sieht er jetzt hell durch seinen eigenen Rost hindurchglänzen; vor dem offenen Gerichte gesteht er seine Nachstellung gegen Polyxenes; wie ihn Pauline hinstellt als Tyrannen, von allen Göttern verlassen, der Verzweiflung hingegeben, findet er es nicht zu stark. Er versöhnt sich nachher mit Polyxenes; er ruft den Camillo zurück; auf dem Grabe seiner Gattin will er täglich weinen und büßen, so lange seine Natur es tragen will. Gleich Anfangs meinte er, daß seine geglaubte eheliche Schmach ihn ins Grab stürzen würde; aber schon damals machte er eine charakteristische Bemerkung, die ihn nicht unter die tragischen Naturen stellt, die unter Mißgeschicken leicht gebrochen werden. Wollten Alle verzweifeln,

sagte er dort, die rebellische Weiber haben, so müßte sich der zehnte Theil der Männer hängen; aber er fand gerade in dieser Allgemeinheit des Uebels Trost, um nicht zu verzweifeln. So bewährt sich denn die Zähigkeit dieser Natur auch nach dem Tode seiner Gattin und seines Sohnes und unter dem Drucke der Erblosigkeit, die dem Orakel zufolge sein Schicksal bleiben konnte. Camillo meinte später, kein Gram lebe so lange, wie der des Leontes, er tödte sich eher selber; aber in dieser selbstquälerischen Naturanlage erhält sich der Gram wie das Leben. Pauline hält seine Buße wach und seine Ehelosigkeit aufrecht, und hilft ihm später über eine flüchtige Versuchung, da ihn Perdita an seine Hermione erinnert, hinweg. Pauline selbst, deren tragische Ader sich in der Heftigkeit zeigt, mit der sie die gefährlichen Launen des Königs anschürte, schlägt in demselben Momente, wo der König ein Anderer wird, auch ihrerseits um. Wie er ins Herz getroffen steht von ihrer furchtbaren Invective, sieht sie plötzlich ein, daß sie in ihrer weiblichen Raschheit zu weit gegangen ist. Mit diesem Geständnisse thut sie sich ihrer ab. Sie sieht sich von jetzt als eine Priesterin, als die Vollstreckerin des Orakelspruches an. Hermione ist erhalten, Pauline gibt ihren Tod nur vor; die Königin hat die fromme Resignation, die wir früher schon in ihrem Wesen begründet sahen, sich 16 Jahre lang von ihrem Gatten entfernt zu halten, damit keine Versuchung das Schicksal herausfordere, das in dem Orakelspruche dem Leontes die Erben

versagte, wenn nicht das ausgesetzte Kind wiedergefunden würde; diese Entsagung in allen Dreien, in Leontes, in Hermione, in Pauline, soll den Zorn der Götter entwaffnen und die Hoffnung aufrecht halten auf die Wiederfindung des Kindes.

Hat der Dichter so in den handelnden Hauptcharakteren das tragische Element in dem Augenblick der Katastrophe zugleich mit einer glücklicheren Naturanlage versetzt, die den herangezogenen Sturm des Schicksals plötzlich bricht, so hat er auch eben diesen Witterungswechsel im äußern Bilde und in der Wendung der Geschicke in der letzten Scene des dritten Aktes dargestellt, die den Schluß des Trauerspiels und den Anfang des Lustspiels enthält. Die Scene verlegt sich aus den Hallen der Königsburg, die von gottmisfälligen Thaten befleckt ist, an das böhmische Ufer. Antigonus, im Gegensatze gegen Camillo, führt den grausamen Befehl des Königs aus; er thut, was er nie hätte thun sollen, zufolge dem Schwur, den er nie hätte schwören sollen, nachdem noch Träume den sonst Geradsinnigen abergläubisch und gegen Hermione argwöhnisch gemacht, ein Argwohn, der seiner Pauline auch nicht im Traume gekommen wäre; er setzt die kleine „Verlorene" (Perdita) in der Wildniß aus bei anbrechendem Unwetter, und dafür geht Er und alle Werkzeuge dieser That zu Grunde. Während Antigonus vom Bären zerrissen, sein Schiff im Sturme zerschellt wird, wird das Kind, wie ein rauhes Wiegenlied das Gewitter ihm singt,

unter dem verziehenden Sturme von dem ehrlichen Schäfer gefunden, der es erhalten soll; die tragisch ernsten Personen, die in dem ersten Theile, in welchem kaum ein Scherz oder Wortspiel zu entdecken ist, allein spielten, werden abgelöst von den idyllisch unschuldigen, den heiteren Figuren, die in dem zweiten Theile vorherrschen; wie sich hier die bösen und guten Ereignisse begegnen, der Gang der Geschicke sich scheidet, mit besseren Thaten auch besseres Glück einkehrt, sprechen die beiden Schäfer in ihrer Einfalt in den Worten aus: Du begegnetest sterbenden, ich aber neugeborenen Dingen; und am Schlusse: Dieß ist ein glücklicher Tag, an dem wollen wir auch gute Thaten thun.

Wir springen über die Zeitkluft von 16 Jahren hinweg und finden Perdita erwachsen wieder. Wie anders ist die Scene! Ein Schafschurfest mit Hirten, hohen und niederen Gästen, Fürsten und Gönnern, mit Messe, Satyrtanz, Balladen, Blumen und Kränzen, ein heiterer Herbsttag voll Leben und Freude, mitten drin dann ein Zwischenfall, der auch hier mit einem Trauerspiele droht. Aber wie anders sind die Menschen, unter denen diese Scene spielt! Perdita ist als ein unschuldiges Schäferkind erwachsen, rein wie Schnee, der zweimal vom Nordwind geworfelt ist, schön und anmuthig, daß Alles sie reizend kleidet, daß, wenn sie Sekten stiften wollte, Alle ihre Proselyten werden würden. Die köstlichsten Eigenschaften der Seele paaren sich in ihr zu seltenem Bunde.

Bescheiden und schamhaft achtet sie, obwohl ein bemitteltes Hirtenkind, nicht auf Putz und Tand, und bei dem Feste, das sie feiern, kann sie die Herrin nicht spielen ohne Erröthen. Ein ungeschminktes Naturwesen kann sie falsche Zier, wie an Menschen so auch selbst an Blumen, nicht leiden; sie liebt nicht die mit Kunst gezogenen Blumen und selbst nicht die veredelten Bäume; und obgleich sie auf Polyrenes' Gründe gegen diesen Geschmack nichts einzuwenden weiß, so bleibt sie doch wie ein Weib und aus den Gründen, die Shakespeare Weibergründe nennt, dabei. So wenig Begierde hat sie auch persönlich darnach, aus ihrem Naturgarten in den Garten der gekünstelten Welt sich versetzen zu lassen, obgleich ihr die Liebe zu Florizel dazu die lachende Aussicht bietet, obgleich sie selbst sich fühlen darf, dort ihren Platz so wohl zu zieren, wie hier. Denn Alles, was sie thut, deutet nach etwas Höherem; wie sie ihr Florizel zu dem Feste göttingleich mit feinerem Gewande zu Flora ausstaffirt hat, regt sich in ihr das königliche Blut, und sie empfindet es selbst, daß das Kleid ihre Natur verwandele und daß sie gehobener spreche. Aber dennoch läßt sie ihr ernst bescheidener Sinn nicht leichtfertig auf jener Aussicht weilen; ihr Herz ahnt bösen Ausgang der ungleichen Liebe; sie sieht fürchtend voraus, daß seine Liebe oder ihr Leben enden werde, aber sie sieht diesem Ausgange, in ihr gegenwärtiges Glück gehüllt, in ruhiger Ergebung entgegen. Der Dichter hat ihr die resignirte Natur ihrer Mutter Hermione vererbt; und die stille

Kraft, womit sie diese ausrüstet, soll sich in der Stunde der Prüfung bewähren. Den Florizel hat sein Falke, ein Schicksalsvogel, einst auf ihres Vaters Grund geführt. Er hat seinerseits von seinem Vater eine Denkart geerbt, die dieser einst in Sicilien ausgesprochen, im Alter vergessen hatte, daß inneres Verdienst, Wissen, Erfahrung so viel werth sei wie ererbter Adel; er umwirbt das Schäferkind in ganz reiner Absicht; schwört ihr in treuherziger Ehre, daß er Macht, Kenntniß, Schönheit, seine Erbfolge dahin geben werde, um ihr zu gehören; und auch Er bewährt, wie heilig er seinen Eid hält. Hier nun liegt das feine Band, das den zweiten Theil des Wintermährchens mit dem ersten verbindet. Es knüpft sich hier eine Liebe, die aus alterlichem und conventionellem Gesichtspunkte als unstatthaft angesehen wird, wie dort eine Liebe geargwohnt war, die vom ehelichen und sittlichen Standpunkte aus unerlaubt war. Polyxenes verurtheilt nicht wie Leontes ungesehen und blind; er geht und überzeugt sich und prüft die Gesinnung der Schuldigen. Er muß sie untadelhaft, ja bezaubernd von Seiten des Mädchens wie des Sohnes finden, nur daß dieser es in dem Punkte der kindlichen Pietät, selbst auf die dreimalige wohlmeinendste Mahnung des Vaters, etwas versieht. Nun übereilt sich der Vater im Zorne, wie einst Leontes; er würde den Anblick des Sohnes jetzt nicht ertragen; den Schäfer und seine Tochter bedroht er mit dem Leben; er nimmt den Spruch zurück, hält ihn aber aufrecht für den Fall der

Fortdauer ihres Verhältnisses; dadurch zwingt er sie zur Flucht. Die leise Beziehung und Aehnlichkeit mit der früheren Handlung tritt auch hier hervor: Leontes „hatte an Florizel's Vater gesündigt, wofür der Himmel ihn erblos ließ;“ Polyxenes droht, an Leontes' Tochter zu sündigen, und der Himmel droht ihn dafür gleichfalls erblos zu machen. Und dieß durch die Tugend der Kinder, die allen ein besseres Schicksal verdient. Mit wenigen Strichen sind hier die außerordentlichsten Charakterzüge angedeutet. Perdita, von frühe her auf üblen Ausgang ihrer Liebe gefaßt, war über dem Zornesausbruch des erst hin so freundlichen Vaters nicht sehr erschreckt; ihr Selbstgefühl regte sich in ihr; ein, zweimal lag ihr auf der Zunge, dem Vater zu sagen, daß dieselbe Sonne seinen Hof wie ihre Hütte bescheine; sie hielt es zurück; denn aus ihrem Traume erwacht, will sie die Königsrolle nicht weiter spieler, sondern ihre Schafe melken und weinen. In diesen Zügen muß man bewundern, wie fein Shakespeare der schäferlichen Königstochter nicht die äußere Sitte des Standes, sondern den Charakter der Mutter vererbt hat. Stolz und selbstgefühlig, wie diese, ist sie versucht, vor ihrem Gericht sich zu vertheidigen, sie hat denselben Drang der Rede, aber nicht die ausgebildete Gabe; und dicht neben ihrem Selbstgefühle hat sie wie Hermione dieselbe Kraft der Entsagung und frommen Ergebung ins Schicksal. Sie hat auch dieselbe Kraft, Unglück standhaft zu tragen. Ihr Florizel verläßt sie nicht. Er ist zu dem ver-

zweifelten Entschlusse getrieben, sich mit Perdita den Winden und dem Zufalle Preis zu geben, denn er nennt diese Verzweiflung Ehrlichkeit. Camillo, die Arznei beider Häuser, der Retter der Eltern und der Kinder, (dessen Verbindung mit der Retterin Pauline daher, trotz ihres unpassenden Ehealters, einen passenden Sinn hat), Camillo lenkt ihn von diesem tragischen Wege der Verzagung in einen „versprechenderen Lauf", nach Sicilien. Er weissagt sonst selbst ihrer Liebe Aenderung durch Trübsal. Dem widerspricht Perdita rasch: Die Wangenfarbe möge Trübsal ändern, aber nicht das Gemüth unterwerfen. Dieß erstaunt Camillo, dieß bezeugt Florizel von ihr; dann nennt sie Camillo bewundernd die Lehrerin der meisten Lehrenden. Da tritt ihre köstliche Bescheidenheit wieder vor, die auch in der Trübsal nicht geändert wurde: Verzeiht, antwortet sie, dafür muß euch meine Schamröthe danken.

Man sieht wohl, dieß sind nicht Färbungen und Scenen, nicht Figuren und Charakteranlagen, die für ein tragisches Nachtstück angelegt sind. Aber die Werkzeuge, deren sich das Schicksal hier bedient, um den früher geschlungenen Knoten zu lösen, sprechen den Lustspielcharakter am deutlichsten aus. Die Schäfer, Vater und Sohn, erklären sich selbst; Autolycus, der durch seine Kniffe die Beiden und ihre Geheimnisse mit an Bord des fliehenden Schiffes bringt, wird dadurch eigentlich der Träger des glücklichen Ausgangs; er ist nach versöhnten Göttern die lustige

Figur des Schicksals, wie Antigonus im ersten Theile die tragische. Nach seinem Namen ein Sohn des Mercur, ein Beutelschneider wie dieser, das Muster eines Schelmengenies, wie der Held eines picarischen Romanes, eine ganz neue Figur in der Reihe von Shakespeare's Charakteren! Umgetrieben in allen Schicksalen und unter allen Menschen war er einst in den Diensten des Prinzen, dann vom Hofe weggepeitscht, Affenführer, Scherge, Puppenspieler, hierauf mit eines Kesselflickers Weib verheirathet, jetzt Hausirer, vom besten Humor, von großer Unverschämtheit, ein gefährlicher Kenner der Menschen, ein Leugner des künftigen Lebens, offen von Ohr, schnell von Auge, von gewandter Hand, alle Rollen zu spielen geschickt und darum für den Schauspieler eine jener Meisteraufgaben, die Shakespeare so gerne zu stellen liebte. Verhärtet in Gaunerei hat er doch für Florizel eine Anhänglichkeit behalten. Er verschweigt daher seine Flucht, auch aus einem Kitzel von Schelmerei gegen den König; dann bringt er die Schäfer an Bord, damit sie die Flucht nicht hindern. Was dabei von Spitzbüberei war, schlägt unter der Gunst der guten Sterne Alles zum Besten aus; er „thut Gutes wider seinen Willen." Antigonus' falsche Ehrlichkeit hatte ihn in den Tod geführt, Autolycus' Täuschung führt die verwickelten Schicksale der beiden Königshäuser zu gutem Ende und den Gauner selber zum guten Ausgang. Ihm wäre eigentlich der Galgen bestimmt,

aber wo sich jetzt Alles so heiter und glücklich anläßt, ist auch sein Schicksal besser als er verdient.

Weniges hat Shakespeare geschrieben, was an Fülle, Bewegung und Schönheit dem vierten Akte des Wintermährchens gleichkommt. Dennoch steigt der letzte Akt noch höher durch die magische Scene der Wiederbelebung Hermione's und die vorhergehende Erzählung von der Erkennung. Der Dichter hat weise diesen Vorgang hinter die Scene gelegt, das Stück wäre sonst überfüllt an mächtigen Auftritten geworden. Könige und Fürsten, heißt es, hätten die Zuschauer dabei sein müssen, aber auch die Schauspieler müßten Könige sein, die das spielen sollten. Selbst die bloße Erzählung dieses Wiedersehens ist ein seltenes Meisterstück von prosaischem Vortrage.

Wer diese beiden letzten Stücke, das Wintermährchen und den Sturm, nebeneinander liest, dem muß es unwidersprechlich scheinen, daß Shakespeare in der freien Behandlung dieses Mährchens, wie es in dem Prologe zum vierten Akte sehr deutlich gesagt ist, den engherzigen Bekennern der Einheit von Zeit und Ort ausdrücklich hat Trotz bieten wollen. Es geschah daher auch unstreitig mit Absicht, daß er diese beiden Stücke so gleichzeitig nebeneinander ausarbeitete; denn im Sturme beobachtete er gerade die Einheiten so genau, wie sie sehr selten von den klassischen Tragöden gewahrt worden sind. Die Scene liegt dort vor Prospero's Zelle oder in ihrer nächsten Umgebung; die Zeit ist auf drei bis vier Stunden beschränkt;

wie in dem Wintermährchen dreimal der Charakter des Mährchens hervorgehoben ist, so ist im Sturme dreimal mit einem großen Gewichte dieser Zeitraum betont; und Steevens schon dachte sich ganz richtig, Shakespeare habe einmal zeigen wollen, daß auch dieß Kunststück der Einheiten für ihn keine Hexerei wäre. Und er zeigte dieß in einem Stücke von ganz romantischem Schlage, das an wunderbarem Stoffe so reich ist wie das Wintermährchen. Gerade aber in den Stücken, wo Shakespeare dieser Regelhaftigkeit nachtrachtete oder nahe kam, tritt uns die ganze Unnatur dieser Regel schlagend entgegen. Dieß ist beim Sturme schon von Anderen empfunden wurden. Die unnatürliche Hast der inneren Handlung wird dann erst bemerklich, wenn uns der Dichter nicht die Täuschung läßt, uns dieselbe nach der Natur der Verhältnisse ausdehnen zu können; die Muße fehlt für die Veränderungen der Seele, die in Miranda vorgehen sollen, wenn wir in drei Stunden ihren Anfang und ihr Ende setzen müssen. Noch viel auffallender ist dieß, wenn man aus diesem Gesichtspunkte andere Stücke vergleicht. Wenn man in den letzten vier Akten des Othello z. B. einige wenige Sätze streicht, so kann man den Verlauf der Eifersucht Othello's und der aneinander hängenden Handlung auf zwei Tage und Nächte beschränkt darstellen. Welch eine Unnatur wäre es aber, auch nur diese Fiction zu unterhalten, daß eine Leidenschaft von dieser Größe und Gewalt in vierundzwanzig Stunden entstehen, wachsen und enden könne! Diese Pro-

frustirung der Handlung hätte Shakespeare mit Recht eine Todsünde der Dichtung geschienen; das Ausdehnen der Zeit war ihm nicht einmal ein Fehler, weil es eine Nothwendigkeit war, der die Regel von den Einheiten nur trügerisch auswich. Wie wenig ihm selbst in dieser Hinsicht zu trügen am Herzen lag, hat er nicht allein im Othello, sondern in einer großen Reihe seiner Stücke bis ins Grelle deutlich gemacht. Er hat sehr häufig, dem angenommenen Scheine eines zusammenhängenden kurzen Verlaufs der Handlung zum Trotze, Andeutungen eingestreut, wie im Othello die Angaben über den Briefwechsel zwischen Jago und Rodrigo, die die Handlung, welche das Auge rasch vor sich vorübergleiten sieht, für das Ohr, für die Vorstellung auf den natürlichen Zeitraum ausdehnen, den sie in der Wirklichkeit verlangen würde; er hat hinter den engen dramatischen Vorgrund eine größere Zeittiefe eingetragen; so daß, wie durch die Perspective der Raum, sich bei ihm die Zeit im Hintergrunde nach dem inneren Bedürfnisse der Handlung erweitert. Dieß ist nicht das einzige Mittel, nach dem es diesen reichen Geist drängte, um seinen dargestellten Handlungen die möglichste Fülle zu geben, trotz dem engen Raume, der dem Drama gestattet ist; er suchte auch nach Auswegen noch anderer Art, diesen Zweck zu erreichen, und darunter nach solchen, die noch anderen Regeln des prosaischen Verstandes nicht minder grell widersprechen, als das eben angegebene Hülfsmittel. Um nur Eines noch anzuführen. Es kommt oft vor, daß

Erzählungen und Berichte von Scenen, die der Zuschauer gesehen, von Worten und Reden, die er gehört hat, im Gegensatze zum Epos, das dergleichen wörtlich zu wiederholen pflegt, nicht genau übereinstimmen. Das auffallendste Beispiel dieser Art ist im Cymbeline, wo Jachimo die Wette mit Posthumus unter ganz anderen Verhältnissen erzählt, als denen wir beigewohnt haben. Es wäre thöricht zu sagen, daß jene vorhin angeführten Widersprüche in den Zeitangaben oder diese in den Sachangaben Unachtsamkeiten seien; der Spieler des Jachimo mußte wohl die Abweichung gewahren und es wäre undenkbar, daß er sie nicht dem Dichter, der neben ihm dichtete, gezeigt haben sollte; der sie gleichwohl nicht würde abgeändert haben. Denn diese Abweichungen dienen dem in Zeit und Ort beschränkten Dramatiker vortrefflich dazu, das Gesehene und Gehörte zu ergänzen; wie denn dort in Cymbeline ein Wink mehr gegeben wird über die Verhältnisse, unter denen jene sonderbare Wette Statt haben konnte.

Dieß sind denn, so viel wir wissen, Shakespeare's letzte Werke. Man hat zwar immer eine kleine Reihe von zweifelhaften Dramen genannt, von denen auch wir einige früher angeführt haben, die man für Jugendwerke oder gar für Meisterwerke unseres Dichters glaubte halten zu müssen. Wir sind aber der Meinung, daß Keines davon einen Anspruch hat, den Stücken angereiht zu werden, die Shakespeare's Freunde in die Ausgabe seiner Werke auf-

genommen haben. Wir erwähnen sie daher auch nicht weiter. Wir theilen die Meinung, daß Shakespeare seit seinem Rückzuge nach Stratford 1612 nicht mehr für die Bühne geschrieben habe. Mit dem Wintermährchen und dem Sturme schloß er seine große Laufbahn, und brach und begrub klaftertief, wie Prospero, den Zauberstab seiner Dichtung. Glücklich der Nachkomme, der diesen Hort wieder heben wird.

Shakespeare.

Nachdem wir Shakespeare's Werke nun nach der Reihe kennen gelernt haben, bleibt uns übrig, auf unsere Betrachtung einen Rückblick zu werfen und das Bild des Dichters und seiner Dichtung, in dessen einzelne Züge wir uns bisher vertieft haben, zurücktretend als ein Ganzes ins Auge zu fassen.

Die Augenpunkte, aus denen dieser vielseitigste Dichter, seine Begabung, sein Charakter, seine Kunst aufgenommen werden kann, sind zahllos; unendlich der Stoff, aus dem sich der Faden einer solchen allgemeinen Betrachtung fortspinnen läßt, der schon ins Unermeßliche reicht, wenn man nur auf das sieht, was von so vielen geistreichen Beurtheilern Treffendes über Shakespeare gesagt worden ist. Hier ist es schwierig, sowohl neu als kurz zu sein. Aber gerade je schwieriger dieß ist, desto mehr wird es Verdienst und Aufgabe bei diesem Geschäfte sein müssen,

sich zu beschränken und wenige, bestimmte, möglichst fruchtbare Gesichtspunkte der Betrachtung zu wählen.

Die Standpunkte, aus denen wir die folgenden Andeutungen geben wollen, haben wir uns bereits in der Einleitung vorgeschrieben. Wir sprachen dort die beiden stolzen Sätze aus, die Shakespeare von künstlerischer und sittlicher Seite die höchsten Ehren zuerkennen, die einem Dichter zu Theil werden können:

Daß er im Kreise der neueren dramatischen Poesie, als der offenbarende Genius der Gattung und ihrer Gesetze, an der Stelle stehe, die Homer in der Geschichte der epischen Dichtung einnimmt; und

daß er, als der seltenste Kenner der Menschen und der menschlichen Dinge, ein Lehrer von unbestreitbarer Autorität und der wählenswürdigste Führer durch Welt und Leben sei.

Von diesen beiden Sätzen wollen wir in dem Nächstfolgenden ausgehen und auf sie überall zurückzukommen suchen.

Wie hoch die Anerkennung von Shakespeare's dichterischem Genius neuerdings auch gestiegen ist, so wird es doch auch jetzt noch Vielen eine reine Paradoxie scheinen, wenn an die Seite Homer's, der nun durch fast 3000 Jahre allen Wechsel des Geschmacks überwunden hat, ein Dichter gestellt werden soll, von dem die Hälfte der gebildeten Welt, der ganze romanische Volksstamm, bisher

kaum einige Kenntniß nahm, über den die Meinungen in nun fast drei Jahrhunderten so ungeheuer abwichen und selbst heute noch, selbst in dem englischen Volke, so weit auseindergehen. Wie einst Voltaire, so haben noch heute sogar die Bewunderer, die Shakespeare in Frankreich einbürgern wollen, so hat Villemain, selbst indem er unerreichte Zartheiten des Dichters rühmt, noch immer zugleich von der Rohheit und Barbarei seines Genius gesprochen. Wie einst Johnson der Meinung war, es habe Shakespeare oft seine eigene Absicht nicht verstanden, er habe seine höchsten Schönheiten nur glücklichen Zufällen zu danken, so haben auch heute noch die Birch und Courtenay, unverblüfft von dem Nachweis des tiefsinnigen Baus seiner Dramen, jede complicirte Anlage in Shakespeare's Werken geleugnet, sie haben sogar bezweifelt, ob er je selbst nur seine Personen mit bewußter Absicht charakteristisch habe sprechen lassen, sie haben sich gegen den Cultus dieses Genius feierlich verwahrt und eine Gotteslästerung darin gefunden, daß ihn Coleridge einen übermenschlichen nannte. Geschmacklosigkeit oder Mangel an Schönheitssinn, Gesetzlosigkeit oder Mangel an ordnendem Geiste, die realistische Naturzeichnung in seinen Werken, oder der Mangel des künstlerischen Ideals waren früher, und sind noch heute, die stehenden Vorwürfe, die Shakespeare in dem sicheren Tone gemacht werden, als ob sich der Abgang dieser Grundeigenschaften, ohne die ein ächter Jünger der Kunst nicht gedacht werden kann, von

selbst verstände in einem Dichter, der als Schauspieler für die Menge und ihre gemeinen Launen lebte und in einem rohen und ungebildeten Zeitalter schrieb. Wir wollen auf alle diese Punkte nach der Reihe eingehen, da es, wenn nicht der Vertheidigung, so doch der Verständigung überall noch bedarf.

Was zuerst den Schönheitssinn unseres Dichters betrifft, so werden wir nicht ableugnen dürfen, daß wir selbst die Kennzeichen eines verbildeten und ungebildeten Geschmackes gefunden haben, sei es in jenen Schlüpfrigkeiten, jenen gekünstelten Wortspielen und seltsamen Concepten, oder in jenen abgeschnittenen Köpfen und ausgetretenen Augen auf der Bühne, oder in jenen wunderlichen Anachronismen, wohl auch in dem Gedränge und der Art der metaphorischen Bilder, die Shakespeare's dichterische Sprache charakterisiren. Eine allgemeine Bemerkung in Beziehung auf diese Ausstellungen müssen wir allem übrigen vorausschicken. Sie betreffen überall, diese Ausstellungen, nur Einzelheiten der Scene oder Aeußerlichkeiten des Vortrags; und wenn wir das Verfehlte dieser Art zwar weder verschwiegen noch gebilligt haben, so haben wir es doch auch, eben weil es Einzelheiten und Kleinheiten sind, aus Grundsatz nicht mehr betont, als es einem so großen Ganzen gegenüber geziemt. Alle Schönheit beruht auf Ebenmaas und Verhältniß. Ein Auswuchs, der einer Blumenstaude die Kraft aussaugt und die Gestalt zerstört, kann an der Eiche ein unschädliches Spielwerk der

Kraft und selbst eine Zierde des Wuchses sein; in einer großen Naturgegend mag ein Gestrüppe die Schönheit erhöhen, das in einer Gartenanlage Verwilderung wäre. Vereinzelt und herausgerissen aus dem Ganzen wird das Unregelmäßige immer unschön heißen, während es in seinen Verbindungen durch Vermannichfaltigung Reize hinzugeben kann. Die gesegneten Männer aus Polonius' Schule, die über ihren Bart nicht wegsehen, die über das Einzelne nicht hinauskommen können: „Das ist eine thörichte Figur; das ist eine schlechte Redensart; das ist gut; das ist zu lang" —, sie weist Hamlet mit ihrem Barte und ihrem Kunsturtheile in die Baderstube; vor einen Dichter wie Shakespeare gehören sie nicht. Ihres Weges zu gehen, davon schreckt jede Spur der gemachten Erfahrung zurück. Die ganze Geschichte Shakespearischer Kritik ist seit einem Jahrhundert nichts anderes, als die Aufdeckung der Fehlwege Derer, die hundert Jahre lang vorher die Fehler des Dichters aufzudecken meinten. Würden wir das nächste Jahrhundert Shakespeare eben so nur sehen, wie wir ihn bisher fast nur lasen, so würde sich leicht das Letzte, was uns noch ungehörig erscheint, wenn nicht überall als Schönheit der Kunst, doch als Wahrheit der Natur herausstellen. Denn unzählige der Shakespeare'schen Geschmacklosigkeiten haben sich als Trefflichkeiten der Charakteristik erwiesen; die ästhetischen Ausstellungen an dem Dichter glitten auf die sittliche Seite seiner Charaktere ab, und was als Fehler gerügt war, bewährte sich als ein Vorzug.

So verhält es sich mit jenen Obscönitäten und Natürlichkeiten, mit jenen gezwungenen Witzen und Concepten, jenem räthselhaften Tiefsinn der Rede und Ausdrücke fast überall. In einzelnen Fällen, namentlich in den früheren Werken, mögen manche Entstellungen dieser Art nicht zu rechtfertigen sein. Aber wir könnten uns den Dichter so wenig dadurch verleiden lassen, wie Homer durch die naiven Beiwörter, über die das verfeinerte Zeitalter zu lächeln pflegt. Das äußere Kleid der Zeit in Sprache und Sitte ganz abzulegen, geht über jedes Menschen Kraft. Man weiß, in welcher Derbheit nicht lange vor Shakespeare die gebildetsten Geistlichen polemisirten, und der größte Mann der Zeit mit dem englischen Könige Schriften wechselte! Man weiß, daß edle Frauen jener Zeiten an Unfeinheiten der Rede das weit überboten, was der Dichter seinen freiesten Charakteren in den Mund legt! Man weiß, daß der burleske Witz damals Gemeingut und in der Volksliteratur der allgemeine Geschmack der Welt war! Man weiß, daß jene Concepte durch die Meister der romanischen Kunst in die höchsten Kreise der Höfe und der Gelehrten eingebürgert waren! Es ist daher **kein** Wunder, daß man aus Shakespeare's Werken seiner italianisirenden Periode eine Blumenlese wunderlicher Concepte ziehen kann; **das** ist vielmehr ein Wunder, daß Er gerade zuerst diese Affectation der dichterischen Rede mit dem Gebrauch der gesunden Volkssprache erschütterte; und eben diese seine Natürlichkeit des Ausdruckes hat nicht we-

nig dazu beigetragen, daß in den germanischen Nationen mit dem wachsenden Natur- und Schönheitsinn der Dichterpreis Shakespeare's immer gestiegen ist. Es war ein Wunder, daß Shakespeare so bald vermochte, wie über die Unsitte seiner dramatischen Zeitgenossen, so über den Ungeschmack der romanischen Hofkunst sich in dem Maaße zu erheben, daß bei ihm das Niedere und Alberne nie um seiner selbst willen steht, daß in seinen reiferen Werken die Freiheiten und Thorheiten der Rede immer mehr auf die Zungen und die Gelegenheiten beschränkt sind, wo dergleichen natürlich war. Es ist nur eine bestimmte Klasse von Frauen bei Shakespeare, die sich eine größere Zungenfreiheit erlauben, und Johnson konnte nichts plumper Unwahres sagen, als daß seine Frauen und Herren sich nicht durch feinere Sitten von den Clowns unterschieden! Es ist nur eine bestimmte Klasse von Männern, die den Witz- und Wortspielen fröhnen; und wenn man von dem Dichter sagte, ein quibble sei das Irrlicht, das ihn immer in den Sumpf führe, so ist das wahr von seinen Witzbolden, aber nicht von ihm, noch von allen denen, die mit ihm die Leute Narren nennen, „die um ein spitzes Wort die Sache dahingeben." Bei den Antonio und Posthumus, bei Brutus und Cassius, bei Coriolan und Othello, bei keinem seiner ernsten und thätigen Helden wird man uns weder Schlüpfrigkeiten nachweisen, noch leichtwiegende Witze; die geistreichen darunter lassen sich zuweilen dazu herab, Andere sind dafür so unzugänglich, daß selbst ein

Dritter sich nicht damit an sie heranwagen würde. Und eben so sind auch die Concepte, die Dunkelheit und Gespanntheit der Rede immer an charakteristischer Stelle. Wo spröde Gedanken sich sträuben, sich kreuzen und verwirren, wird die Denkkraft des Sprechenden selber gelähmt oder spröde sein; wo der Tiefsinn mit der Sprache ringt, wird der Redende über einer Untiefe von Seelenbewegungen schweben, in der das Senkblei des Verstandes keinen Grund findet; wo der Vers schwer, das Bild groß ist, wird der Sinn volllöthig sein, und selten werden, wie in den beschreibenden Gedichten, große Worte an kleine Gedanken, tiefe Gedanken an flache Gegenstände, schwellende Figuren an platte Dinge verschwendet, das Ebenmaas zwischen Ausdruck und Sache verletzt sein. Diese Rückführung aller jener Einzelheiten der Manier auf die Zwecke der Charakteristik läßt sich von dem gebildeten Schauspieler viel weiter treiben, als der Leser für möglich hält; wir können nur hinweisen auf diese Art der Betrachtung; sie ins Einzelne durchzuführen, wäre die Sache eines geistreichen Commentars, ist wesentlich die Sache des Schauspielers. Diese Rückführung aber muß die Entschuldigung jener Eigenheiten sein, auch wo diese, für sich betrachtet, dem Geschmacke anstößig sind; denn wo die Wahl zwischen Geschmack und Wahrheit ist, da hätte Homer so wenig wie Shakespeare gezweifelt. Wer aber eine kindische Ziererei selbst gegen diese Wahrheit der Natur kehren wollte, den würde der Dichter ähnlich zurechtweisen,

wie Bacon die ekeln Leute, die sich von dem Nackten und Häßlichen in der Naturwissenschaft abwandten: daß die Sonne der Kunst die Kloake wie den Pallast anscheine, ohne von ihr beschmutzt zu werden; daß, was des Daseins werth ist, auch der Kunst werth sein kann, und daß die Bühne nicht ein hohles Prunkgebäude für den menschlichen Hochmuth sei, sondern eine Markthalle für den Verkehr des Lebens, wie er ist.

Verschwinden die einzelnen Maale der dichterischen Manier der Zeit, die an Shakespeare hängen blieben, ins unendlich Kleine an dem gesunden ganzen Körper, der sich aus jener Seuche in eigenster Kraft erhob, so ist dieß der gleiche Fall mit jenen Bühnenresten, die von dem grausamen und blutfrohen Sinne des Zeitalters Zeugniß geben. Wir haben auch diese Härten nicht geleugnet und nicht beschönigt, wir können sie von einzelnen Stellen wegwünschen und müssen sie unbedenklich auf der Bühne beseitigen, doch haben wir uns nicht verbergen können, daß auch ein Vortheil für Shakespeare wie für Homer darin war, für ein Publikum von gestählteren Nerven zu arbeiten. Wir haben gezeigt, daß auch diese Eigenheit bei Shakespeare der Charakteristik dienen muß, und daß sich in den Stücken, die in friedlichen und freundlichen Verhältnissen spielen, von solchen Zügen nichts findet. Wir erinnern an den Nachweis, daß auch in dieser Beziehung Shakespeare früh über seine Zeitgenossen und seine Jugendwerke hinaustrat, wie Göthe und Schiller über die

ihrigen; von Titus Andronicus, wo er diesem Sinne noch geopfert hätte, bis zu Lear, wo er für die großartigsten Zwecke nur freien Nutzen davon zog, welch ein Weg ist da zurückgelegt! In unsern Bemerkungen zu Lear haben wir zugleich deutlich zu machen gesucht, daß Shakespeare in dieser und den ähnlichen grausigen Compositionen nicht von dem Geschmack des Pöbels herabgezogen war, sondern daß er sein Volk bei seinen Schwächen und Stärken faßte und es zu den großen Entwürfen seiner Kunst emporriß. Will man seine Stellung zu dem Zuhörerkreise, für den er dichtete, mit einem Blicke anschaulich haben, so muß man verglei-chen, wie damals in Spanien bei einem ähnlichen Flore der Bühne ein größerer Volksliebling, Lope de Vega, zu seinem Publikum stand. Dort in der That war das Schauspiel ein Cotteriewesen, das dem freisinnigen Ne-beneinanderstehen und dem künstlerischen Wetteifer der feineren Londoner Bühnen vollständig ungleich war. Dort hoben sich die Theater der kleinen und jungen Hauptstadt nicht über die der Provinzstädte empor; der Pöbel, die Weiber beherrschten die Bühne, rohe Handwerker bestimmten Beifall und Mißfallen und mach-ten Kunst, wie die Gallerie der Parlamente Politik macht. Aber so war nicht das Publikum, auf das sich Shake-speare in Heinrich VIII. beruft; das Publikum, das so war, verachtete er und strafte es mit derben Hieben in eben diesem Stücke. Lope de Vega dagegen war ein Red-ner für diese Hörer, er schob es selbst auf dieses Kunst-

tribunal, daß er zu den rohen Gewohnheiten der Zauberstücke und ähnlicher Barbareien zurückgekehrt sei, die er selber Ungethüme nannte; er gestand, daß er „den Alten und der Vernunft zum Trotz geschrieben habe.“ Aber nie würde Shakespeare das Letztere haben bekennen wollen, der für die Kenner seiner Bekanntschaft lebte, für große Schauspieler schrieb, mit der Natur wetteifernd die größten Begriffe der Kunst faßte und seinem Verse Unsterblichkeit und Nachruhm verhieß.

In die Reihe von Shakespeare's Geschmacklosigkeiten stellt man auch die Verstöße gegen den Zeitcharakter. Auch da blieb man auf dem Einzelnen hängen. Es ist wahr, er hat den druidischen Britten römische Götternamen in den Mund gelegt und den Römern Glocken und geschriebene Zettel geliehen, er hat dem Heroenthum Züge der Feudalzeit eingemischt und zu König Johann's Zeit Schlachten mit Kanonen geliefert, weil das Volk seine englischen Heere auf der Bühne sehen wollte, wie sie zu seiner Zeit waren. So weit hat er sich dem Gesichtskreise des Volkes bequemt, nicht daß dieß nothwendig seinen eignen Gesichtskreis ausdrückte; er faßte die Bedingungen der dramatischen Wirkung ins Auge, über die auch Göthe und Schiller sich nicht hinwegsetzen mochten, er gab der dargestellten Zeit die lebendige Gegenwart und Verständlichkeit, durch welche allein der Stoff in die Herzen dringt. Wie schlimm man aber auch über die einzelnen Verstöße urtheilen möchte, keiner darunter wird sich an Geschmack-

losigkeit damit vergleichen lassen, daß Raphael den Apoll auf dem Parnasse mit der Geige abbildete; und doch ist Raphael der geschmackvollste Maler der Welt! Was aber mehr ist: nie sind diese Verstöße in das Wesen der Sache gedrungen; nie hat Shakespeare anderen Zeiten und Orten die intellectuellen Züge seines Zeitalters geliehen und ihre Natur dadurch unkenntlich gemacht; nie hat er wie Lope und Calderon gethan, die alle Vergangenheit modernisirten und alles Volksthum hispanisirten; nie wie Corneille und Racine, die Alterthum und Mittelalter in ihre gallische Classicität travestirten; ja nie hat er den Geist einer Zeit in dem Maaße innerlich verfehlt, wie selbst dem Meister der geschichtlichen Accommodation, unserem Göthe, in der Achilleis geschah. Vielmehr offenbarte sich in diesem ersten rein germanischen Dichter der Neuzeit jene Vielseitigkeit und Empfänglichkeit zuerst, die dem deutschen Volksstamme durchaus eigenthümlich ist, jene Objectivität, die der Natur der Zeiten und Gegenstände in der künstlerischen Auffassung immer ihr Recht läßt; eine Gabe, die nachher Händel in seinen Oratorien zuerst wieder bewährte, und die von ihm aus in unsere Dichtung, auf Klopstock, Herder und Göthe sich überpflanzte. In seinen englischen und römischen, seinen mittelaltrigen und heroischen Stücken hat Shakespeare immer den inneren Charakter der Zeit so treu beobachtet, wie den seiner Individuen, mit denen er ihre Gedanken denkt und ihre Sprache redet. Und dieß ist um so merkwürdiger, je stärker die Ei-

genthümlichkeit des Dichters ist, den man wie Händel aus jedem einzelnen Satze herauskennt, und der gleichwohl im Großen und Ganzen vor seinem jedesmaligen Gegenstande gänzlich verschwindet.

Viel Klage ist endlich geführt worden über die Anwendung der metaphorischen Bilder bei Shakespeare, sei es über ihre Schiefe, ihre Verwirrung oder allzugroße Häufung. Der Prüfstein der charakteristischen Zweckmäßigkeit, kann man sagen, ist hier nicht anwendbar; sie sind das Charakteristische in Shakespeare selbst und nicht in seinen Personen. Es ist richtiger zu sagen, daß dieß das Charakteristische aller Dichtung ist; es ist das einzige Mittel der Poesie, den Gedanken, das Werkzeug des Verstandes, zum Bilde umzukleiden und zum Werkzeug der Phantasie zu machen. Schon Aristoteles hat das Metaphorische das Größte des Vortrags und das unlernbare Werk des dichterischen Genius genannt. Und an ihm den Geschmack unseres Dichters zu prüfen, ist wahrlich keine Anforderung, der man mit Ausflüchten auszubeugen brauchte. Wir selbst haben in Shakespeare's Jugendwerken (zu Heinrich VI.) einige falsche Metaphern angemerkt; in seinen spätern Stücken wird man dergleichen vergebens suchen. Der Mann, der sich aus dem Munde seines Lavatch so empfindlich gegen jede „stinkende Metapher" äußert, braucht die feinste Nase in dieser Hinsicht nicht zu fürchten. Man mache nur den Versuch mit Zahlen, und man wird der duftenden Blumen

der Uebertragung hundert finden auf Eine geruchlose und tausend auf Eine narkotische. Man hat ferner die Verwirrung und Verbindung widersprechender Metaphern getadelt. Aber die Fälle werden einmal sehr selten sein, wo Shakespeare den Fehler in jenem Monologe Hamlet's, wenn er ja ein Fehler heißen soll, wiederholte, wo er in Einem Satze von einer See voll Plagen spricht, gegen die man Waffen ergreift, — dann aber wird der Sinn durch diese Bilder nicht verwirrt, sondern eher um so klarer werden. Denn Gedanke und Bild ist bei Shakespeare in der Regel so entsprechend und so wunderbar in einander verwachsen, daß mit dem Bilde nicht selten auch die Bedeutsamkeit des Gedankens verloren gehen würde. Dryden meinte, man würde bei dem Ausschmelzen vieler seiner Metaphern immer Silber im Tiegel behalten, aber das Gold, meinen wir dagegen, würde verflüchtigt sein. Mit dem meisten Scheine ist die Häufung der Metapher getadelt worden. Keine Forderung ist gerechter, als die alte des Aristoteles, daß in dem Gebrauch der metaphorischen Rede Maas zu halten sei, damit nicht Alles zu Räthseln werde, oder damit die Last der einzelnen Bilder das Ganze nicht schwerfällig mache oder erdrücke. Allein hier wird es sich fragen, ob wir die geschmackvolleren Beurtheiler oder Shakespeare der geschmackvollere Dichter ist. Wir sind durch die gereimte Prosa des französischen Dramas und die ähnliche selbst unserer größten deutschen Dichter allzusehr gewöhnt worden an den niederen Flug der dramati-

schen Rede. Daß Dryden den einfachen Dialog der Alten unserem Dichter entgegenhielt, gegen den sein glänzender Vortrag zu sehr nach dem Kothurn schmecke, lassen wir nicht gelten. Bei den Alten hob eben der Kothurn selbst, die Maske, die heroischen Figuren, aller Inhalt und Erscheinung, es hob der prachtvolle Styl der Chöre weit über die gemeine Natur hinweg, und sollte der Boden der Wirklichkeit nicht ganz verloren gehen, so mußte wohl der Dialog in der möglichsten Einfachheit gehalten werden. Von Shakespeare aber, der die Heroen der alten Mythe nicht zum Gegenstande hatte, der sich das Gesetz schrieb, in Gegenständen und Charakteren nie den Grund der wirklichen Natur zu verlassen, von ihm war es ein Meistergriff des dichterischen Instinktes, daß er seinen Vortrag, nicht bis zu dem poetischen Glanze der Ode hinauf, aber doch über den ruhigen Fluß des Epos emporhob und in der gewählteren Sprache jeden Augenblick erinnerte, daß sein Schauspiel Wirklichkeit abbilde, aber nicht Wirklichkeit sei.

Wenn man aber des Dichters Geschmack wahrhaft prüfen will, dann muß man über all dieß Aeußerliche, was Gewand oder Körper der Kunst heißen kann, hindurchdringen auf ihre eigentliche Seele; dann mag man selbst auf Einzelheiten haften, aber man wird überall auf einen Grad von ästhetischem und sittlichem Feinsinn stoßen, zu dem sich in den verfeinerten Zeiten nach Shakespeare nur sehr wenige Dichter erhoben haben. Höre man ihn als Kritiker jene Kunstregeln im Hamlet aufstellen und sage

man uns, wer hierüber feiner gedacht habe! Vergleiche man ihn als lyrischen Dichter in den drei Gattungen, die er in Romeo verwebt hat, und zeige man uns die Stücke dieser Art, die geist- und geschmackvoller sind! Prüfe man ihn als Menschenkenner in den Fortschritten, die er in der Schätzung der Frauen gemacht hat und nenne man uns den Frauenkenner, den man ihm an Zartsinn vergleichen will! Springe man von da zu seiner Zeichnung des Männischen über und zähle man unter den feinstgebildeten, sogar Frauen, diejenigen, die die feine Unterscheidungslinie zwischen falschem und ächtem Heroismus im Coriolan auch nur nachzuzeichnen, auch nur aufzufinden verständen! Prüfe man die Charaktere, die Handlungen, die Sentenzen, den ganzen Gedankenkreis in seinen Werken; in diesem großen Codex von Lebensbildern und Weisheit ist nichts Triviales, fast nichts, was man in diesen 300 Jahren veraltet nennen könnte, und mache man sich klar, was in diesem Ausspruche gelegen ist! Oder folge man der eigentlichen dramatischen Thätigkeit seines Geistes. Nenne man uns den gebildeten Dichter, der sich mit solchem Feingefühle neben und über seine Quellen stellte, wie es Shakespeare gethan hat! Vergleiche man mit der peinlichen Unsicherheit, mit der sich Göthe ewig im Stoffe zu vergreifen fürchtete, die kühne Gewißheit, mit der Shakespeare die gefährlichsten Materien anfaßt und die sprödesten gefügig macht, mit der er Wagnisse besteht, die kein Anderer begonnen hätte und Schönheiten entlockt aus

Stoffen, die in anderen Händen widerlich wären! Beachte man den glücklichen Instinkt, mit dem er, wie von einem Lessing geschult, allem Beschreibenden in seinen Dramen auswich, womit ein Calderon seine Werke systematisch entstellte, während die ganz einzelnstehende Beschreibung der Frau Mab sogleich fühlbar macht, wie fremd diese Art von poetischer Zierde in Shakespeare ist! Oder sehe man auf seine Anwendung des Wunderbaren und zeige man uns den neueren Dichter, der mit ähnlichem Kunstsinne so tiefe Symbolik in so plastische Gestalt gekleidet, wie Er! Schon wer diese einzelnen Seiten erwägt, der wird die Annahme thöricht finden, daß der Mann, der in allem Großen und Wesentlichen so feinsinnig erscheint, das Kleine und Aeußerliche als ein Idiot verfehlt, und nicht vielmehr als ein Genius verschmäht haben sollte; und er wird den Vorwurf der Paradoxie den Kleinmeistern zurückschieben, die sich mit jenen kleinlichen Ausstellungen die Freude an diesem Dichter verderben. Aber alle diese genannten Einzelheiten verschwinden ins Unbedeutende, wenn man Shakespeare's Geschmacksbildung an der Organisation seiner Kunstwerke im Ganzen prüft. Auf diesen Punkt, und auf die höhere Frage nach Shakespeare's Kunstideal mußte man die Frage nach seinem Schönheitsinne zurückführen, wenn man sie gründlich beantwortet haben wollte.

Ein Vorwurf, der von dem Einzelnen hinweg in das Ganze dringt, und, wenn er begründet wäre, unserer Parallele gefährlicher sein würde, ist der der angeblichen Gesetz- und Regellosigkeit Shakespeare's. Wenn es unmöglich ist, daß bei Geschmacklosigkeit ein ächter Künstler bestehe, so ist es doch noch unmöglicher, bei Gesetzlosigkeit der offenbarende, d. h. gesetzgebende Genius einer Kunstgattung zu sein, wie wir von dem Dramatiker Shakespeare ausgesagt haben.

Unsere ganze Betrachtung Shakespeare's war durchweg darauf gestellt, den einheitlichen und gesetzmäßigen Kunstbau seiner Werke im Einzelnen nachzuweisen. Wir hatten vorausschickend behauptet, daß unser Dichter auf einem neuen Wege der Kunstforderung der ältesten Aesthetik Genüge geleistet habe, daß seine Kunst mit dem wesentlichen Gesetze des Aristoteles, das alle Zeiten und zuletzt unsere großen deutschen Dichter in seltener Uebereinstimmung als ein ewig gültiges anerkannt haben, sehr wohl bestehe, daß sie nur eine Vergeistigung und Erweiterung dieses Gesetzes in Anspruch nehme, wie sie der veränderten Natur der Zeiten und der Dichtungsstoffe gemäß ist. Wir wollen jetzt, die Ergebnisse dieser Untersuchung zusammenfassend, darzulegen suchen, daß auch dieß nicht vage Redensarten waren.

Der äußerlichste Unterschied der alten und neuen Dramen ist ihre geringere und größere Ausdehnung. Die polymythischen Dramen fanden im Alterthum keine Aus-

bildung; die Tragödie erhielt ihre reinste Gestalt unter den Händen der Dichter, die sie auf eine einfache Handlung, und diese wieder auf ihren einfachen Kern, die Katastrophe, beschränkten. Diese Wendung erklärten wir uns aus formellen und materiellen Gründen. Das alte Drama entstand dem ausgebildeten Homerischen Epos gegenüber; mit ihm in der Fülle ausgedehnter Handlungen zu wetteifern, konnte ihm schwer gelingen; es warf sich daher auf den Gegensatz möglichst geschlossener Handlungen. Der Stoff, in dem die alte Dichtung arbeitete, nöthigte zu dieser Wendung noch mehr. Die Geschichte der Welt war noch jung und kurz, die Heroenmythe ein bald erschöpfter Kreis; die Tragöden waren genöthigt, jeder dieselbe Materie zu behandeln; durch Neuheit des Thatsächlichen zu gefallen, war ihnen unmöglich; ihr Verdienst lag in der Vollendung der Form, dieß führte zu der Beschränkung der Handlung auf ihren Hauptpunkt und zu dem Streben, in der Erschöpfung dieses Einen dramatischen Moments die Kunst zu bewähren. Dadurch erhielt die alte Tragödie ihre enge und einförmige, stereotype Gestalt. Was aber die Einschränkung der Handlung in diese enge Gränze noch mehr erleichterte, war die große Einfalt der dargestellten Menschen der heroischen Zeit, deren mehr physisch starke als geistig reiche Natur eine tiefe Ausführlichkeit der Charakteristik nicht verlangte. Sobald die Geschichte sich erweiterte, sobald ein Krieg wie der peloponesische und der Gegensatz der Philosophenschulen die

Menschennatur mannichfaltiger entwickelten, regte sich auch in der Euripideischen Tragödie, aber mehr in der Komödie, die die wirkliche Welt zum Gegenstande nahm, das Bedürfniß nach mehr Handlung, Motiv und Charakteristik, und folglich nach größerer Ausdehnung.

Alles dieß, was auf die einfache Gestaltung des alten Dramas wirkte, kehrte sich in der neueren Zeit gerade um, und wirkte natürlich auf die entgegengesetzte Gestalt. Zwischen der Blüthe der alten Tragödie und Shakespeare liegen 2000 Jahre. In dieser Zeit deckte das Christenthum unbekannte Tiefen des Gemüthes auf, die germanischen Stämme umspannten in ihren Wanderungen weite Erdräume, die Kreuzzüge öffneten den Osten, die späteren Entdeckungsfahrten den Westen und die ganze Gestalt der Erde, neue Wissenschaften und Erkenntnißkreise thaten sich auf, ganze Völker und Zeiträume waren auf- und untergegangen, tausend Gestalten des öffentlichen und privaten, des religiösen und politischen Lebens waren gekommen und geschwunden, der Umfang an Anschauungen, Vorstellungen, Erfahrungen und Interessen war unendlich vergrößert, der Geist dadurch erweitert und vertieft, die Bedürfnisse gesteigert, die Leidenschaften mannichfaltiger und verfeinerter, die Conflicte menschlicher Bestrebungen häufiger und verwickelter, die Hülfsmittel des Geistes unermeßlich geworden, alles in einer Weise, die der kindlichen Zeit des Alterthums gänzlich fremd war. Diese Fülle von innerem und äußerem Stoffe strömte der Kunst

von allen Seiten zu; sie konnte sich ihm ohne ihren Schaden, ja ohne ihren Untergang nicht entziehen. Das Epos des Mittelalters suchte sich seiner zu bemächtigen. Aber es war weit nicht in dem Vortheile der Homerischen Gedichte, deren geschichtlicher Grund ein wohlbekannter Stammkrieg, die Erschütterung einer Welt, aber einer kleinen und faßlichen Welt war. Das Epos der Deutschen und Franzosen dagegen, versucht in ungebildeten Zeiten an unübersehbaren Stoffen, blieb gestaltlos und unentwickelt. Die Dichtung erhielt erst eine kunstgemäßere Gestalt, als in Italien auch Musik, Malerei und Baukunst auferstanden; in dieser Zeit machte sich, allenthalben in Europa zugleich, das Drama als die Dichtungsform geltend, die der neuen Zeit und ihren Geschlechtern eigenthümlich blieb, in denen das Epos keine Rhapsoden und Hörer mehr fand, und die in ihrer zerstreuten Thätigkeit von der Kunst mit schärferen Reizen gefesselt sein wollten. Indem es an die S t e l l e, nicht wie das alte Drama an die S e i t e der Epopoe trat, erbte es mit der Aufgabe, diese zu ersetzen, die Aufgabe, sich jedem weitesten Stoffe gewachsen zu zeigen. Die Materien, die sich ihm darboten, waren nicht ein Gemeingut, wie im Alterthume die viel umgetragenen Mythen, die schon in der Ueberlieferung poetisch abgerundet und geläutert waren; sondern es waren die Rudimente des religiösen Dramas, jene auf breite Handlung angelegten Mysterien, es waren die Ritterromane und Romanzenkreise, die jene epischen Schauspiele im

Schlag des Pericles hervorriefen, es waren die Geschichtserzählungen, die schon vor Shakespeare einen Cyclus von Stücken zur Bewältigung der Masse verlangten. Dieser Breite der Stoffe auszubeugen, fiel weder Hans Sachs, noch Lope de Vega, noch Marlowe ein. Das Drama dehnte sich, unabhängig bei jedem, der weiten Materie gegenüber zu erweiterten Formen aus. Die Dinge der Welt waren zusammengesetzt und mannichfaltig geworden; die Verschiedenheit der Menschen, ihrer Natur, ihrer Leidenschaften, ihrer Lagen, ihrer gegen einander ringenden Kräfte ertrug nicht, wenn sie dramatisch dargestellt werden sollte, die Beschränkung auf einfache Katastrophen; es mußten weitere Gesichtskreise gezogen, es mußten die Handlungen nach ihrem ganzen Verlaufe dargestellt, die Triebfedern der Handlungen tiefer gesucht werden; die Kunst erhielt die Aufgabe, die möglichste Fülle in eine entsprechende Form zu binden, deren Ausdehnung nur nach Aristoteles' Forderung die Wohlübersehbarkeit nicht ausschließen durfte.

Die Oekonomie der griechischen Dramen war keineswegs die einzige Folge der angewandten Aristotelischen Regeln. Aristoteles selbst war weit entfernt, die Gestalt und den Umfang des Dramas seiner Tage als ein Gesetz für alle Zeiten aufzustellen. Er erklärte ausdrücklich, daß die Größe des Dramas sich nach Gewöhnung und Geschmack richte. Er war sogar, scheint es, nicht der Ansicht, daß die Kürze der alten Tragödie gerade ihr Vorzug sei.

Er wußte wohl, daß der episodische Reichthum vielmehr dem Epos einen Vorzug gebe, und daß das Einförmige und Gleichartige schuld daran sei, wenn die Tragödie sättigte und durchfiel. Er schrieb daher den Dramen nicht die damals übliche Größe vor, sondern die natürliche, die durch die Handlung selber gegeben ist. „In welchem Umfang, sagt er, in einer Reihe von Begebenheiten die Umwandlung von Glück zu Unglück, oder von Unglück zu Glück nach Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit geschehen kann, dieß gibt die gehörige Begränzung der Größe eines Dramas ab.“ Wenn schon in diesem Satze die ganze Praxis des neueren Schauspiels ihre Rechtfertigung erhält, so noch mehr in dem Folgenden. „Was die Gränze nach der eignen Natur der Handlung angeht, so ist immer die größere, so lange sie übersehbar ist, die schönere in Hinsicht der Größe.“ Shakespeare's Kunstübung ist ganz so, als ob er sich diese Regel selber geschrieben hätte. Bei dem einzigen Antonius schien uns die Gränze der Wohlübersehbarkeit etwas überschritten zu sein; wer Shakespeare's Stücke aus der Aufführung kennt, wird bei keinem anderen diese Klage führen. Mit dieser Regel vor Augen ging aber auch Shakespeare immer hart an diese Gränze heran. Er wählte den Stoff möglichst reich und voll, er dehnte den Umfang der Form nach Bedarf, aber nicht weiter; man wird nicht finden, daß in Einem seiner Dramen der Gedanke erschöpft sei vor dem Ende, daß in der Form eine überflüssige Ausdehnung oder in dem Stoffe eine

überflüssige Fülle sei; das Beispiel ist noch nicht gefunden, daß selbst ein Schiller oder Göthe seine Stücke zu planerer Uebersichtlichkeit hätten bilden können, ohne dem Inhalt zu schaden. Denn jene Aufgabe, den möglichst weiten Stoff in die möglichst weite, nur über das schöne Verhältniß nicht hinausgehende Form zu bilden, hat Niemand so wie Shakespeare gelöst. Darin liegt ein Haupttheil seiner ästhetischen Größe. Kein Dichter hat im gleichen Raume so Viel mit so Wenigem dargestellt; keiner hat diesen Raum in der gegebenen Gattung so weit ausgedehnt. Von der Gestalt der antiken Tragödie ließ sich Shakespeare dabei nicht beirren. Er fühlte, daß die eigensten Dichtungsstoffe der neuen Welt in diesen alten Formen untergehen würden, und daß es daher richtiger sei, sie umzugießen. Er erkannte es mit Bewußtheit (und keine Aesthetik wird jemals weiter gelangen) als die Aufgabe des Dichters, den wesentlichen Gehalt seiner Zeit zur Darstellung zu bringen, das Jahrhundert in die Dichtung herüberzunehmen und ihm Gestalt und Gepräge zu geben; er erschuf daher für das erweiterte Leben einen erweiterten Kunstbau; er suchte dabei nicht nach einer vorhandenen Regel, sondern nach dem inneren Gesetze der gegebenen Materie, nach einem Geist in den Dingen, der bei der Bildung des Kunstwerks aus sich selbst krystallinisch anschoß zu schöner Gestalt. Denn es gibt keinen höheren Werth eines Dichtungswerkes, als die Uebereinstimmung der Form mit dem Wesen des dargestellten Gegenstandes,

nach dessen eigenem innewohnenden Gesetze, nicht nach einer äußeren Regel. Wenn man Shakespeare oder Homer nach Voraussetzung einer solchen conventionellen Uebereinkunft bemißt, so kann man ihnen gleichmäßig Geschmack und Gesetz absprechen; nach jenem höheren Maaße gemessen spottet aber Shakespeare an innerer Gesetzmäßigkeit aller der regelmäßigen Dramatiker, die von Aristoteles nicht geistige Gesetzlichkeit lernten, sondern mechanische Nachahmerei.

Das wesentlichste Gesetz, das Aristoteles dem Drama geschrieben hat, ist das der Einheit der Handlung. Die berüchtigten Einheiten des Orts und der Zeit sind bei ihm, die erstere gar nicht, die andere nur als ein Gebrauch erwähnt. Auch sind sie in den alten Dramen keineswegs durchgehend beobachtet. Man weiß, daß im Ajas und in den Eumeniden der Ort wechselt, daß die Zeitbeschränkung auf einen Sonnenumlauf in den Trachinerinnen, bei Euripides, und selbst bei Aeschylus überschritten ist, dessen Agamemnon sogar in einer telegraphischen Geschwindigkeit aus Troja heimkehrt. Vollends aber in Aristophanes' Komödien ist mit Zeit und Ort ein ganz willkührliches Spiel getrieben, trotz der Anwesenheit des Chors, die man oft als die Ursache der Ort- und Zeiteinheit angegeben hat. Ihre Ueblichkeit in der alten Tragödie erklärt sich vielmehr sehr einfach aus der Beschränkung der dramatischen Handlung auf die Katastrophe; es liegt in dem Begriffe einer Krise, daß sie an eine bestimmte Zeit gebunden ist.

Das neuere Drama aber, das den vollständigen Verlauf der Handlung schildert, konnte diesen nicht ohne die schreiendste Unnatur an Einen Ort und auf eine kurze Zeit beschränken wollen; dieß wird aus unserer Schlußbemerkung zum Wintermährchen deutlich geworden sein. Die im Drama die Zeiteinheit fordern, müßten eigentlich in der Malerei immer die natürliche Größe verlangen. So wenig aber hier eine Verkleinerung die Illusion stört, so wenig dort die Dehnbarkeit der Zeit. Das haben selbst die ältesten Kritiker, ein Gildon, schon eingestanden und Johnson hat Shakespeare's Verfahren in dieser Beziehung kräftig vertheidigt. Noch erschraken diese Männer damals über ihre eigne Verwegenheit. Sie wagten nicht, ihr Gefühl vor ihrem Verstande zu vertreten; sie hatten auch nicht die Gelegenheit, den Werth der regellosen Stücke Shakespeare's und der nach der Regel des französischen Aristoteles prokrustirten Dramen aus ihren Wirkungen vergleichend zu messen: wo sich diese als Prunkstücke für den Augenblick auswiesen, jene aber eine Geschichte erhielten, die mehr erst an ihrem Anfange, als an ihrem Ende zu sein scheint. Für uns, die wir dieß heute besser übersehen können, ist die Frage nach der Ort- und Zeiteinheit gänzlich veraltet.*)

---

*) Wir würden diese Frage hier nicht noch einmal berührt haben, wenn nicht eben jetzt in England von einem Pseudonymen in Blackwood's Edinburgh Magazine und von N. J. Halpin in einer Schrift (the dram. unities of Sh.) mit großem Aufheben die Entdeckung

Dagegen die Einheit der Handlung ist ein immer gültiges Gesetz. Die Handlung eines Dramas soll nach Aristoteles in der Art Eine, und eine ganze sein, daß keiner ihrer Theile versetzt oder herausgenommen werden kann, ohne daß das Ganze dadurch erschüttert wird und zerfällt; denn was durch sein Dasein oder Nichtdasein nichts zur Verdeutlichung des Ganzen beiträgt, das sei auch kein (nothwendiger) Theil des Ganzen. Dieß Gesetz ist so natürlich, daß ihm selbst die gewöhnlichsten bühnengerechten Stücke Genüge leisten; ihre Gesetzmäßigkeit entsteht aus furchtsamer Gewöhnung und trägt den Charakter der Armuth und Trivialität. Wo das Drama, in seinen Anfängen besonders, mehr gewagt hat, hat es in dieser Beziehung auch mehr gesündigt. Zahllose Stücke von Shakespeare's spanischen und englischen Zeitgenossen bestehen nicht vor diesem Gesetze. Bei Shakespeare selbst haben wir in dem ersten Theile von Heinrich VI. eines der Stücke nachgewiesen, die Aristoteles episodische nennt und die er in den untersten Rang stellt; in Pericles eines, worin die falsche Einheit der Person an die Stelle der Einheit der Handlung getreten ist; in den zwei letzten Theilen von Heinrich VI. Stücke, deren Einheit nicht unter die Aristotelische Regel zu bringen ist. Wo in seinen reiferen Werken

---

eines Gesetzes verkündigt würde, das Sh. in Bezug auf die Zeiteinheit beobachtet habe. Die Sache läuft ganz auf den Inhalt unserer Schlußbemerkung zum Wintermährchen hinaus und wir legen ihr kein größeres Gewicht bei, als dort geschehen ist.

dagegen die Handlung nur Eine ist, da ist auch der ganze Kunstbau einheitlich nach dem Wortlaut des Aristoteles; man kann kleine Stellen, wie an einem organischen Körper, ohne Schaden entfernen, aber nicht größere Glieder hinwegnehmen ohne Entstellung des Ganzen. Und nicht in dieser Einheit allein, auch in der Ganzheit der Handlung und deren Führung und Anordnung hat Shakespeare mit so glücklichem Instinkte das Rechte in der Ausübung getroffen, wie Aristoteles mit glücklichem Verstande in der Kritik. Aristoteles' Sätze über Verwicklung und Lösung der Handlung sind auf Shakespeare's zusammengesetzte Stücke so fein anwendbar, wie auf die einfachsten des Alterthums. Verwicklung ist Alles, was außerhalb oder innerhalb der Tragödie vorgeht bis zum Eintritt des Glückswechsels; was hinter diesem Mittelpunkte liegt, ist die Auflösung. Bei den Alten ist der Mittelpunkt, die Katastrophe, die Hauptsache; der Ausgang ist gewöhnlich in eine Erzählung geschoben, das Verwickelnde liegt vielfach außerhalb des Stücks. Die entgegengesetzte Praxis des neueren Dramas, das den vollständigen Vorgang der Handlung innerhalb des Stückes darzustellen pflegt, erschwert ungemein die eigentliche künstlerische Aufgabe hierbei, die darin liegt, daß der Verlauf der Handlung in einer geregelten Wölbung gezogen sei, daß ihr Auf- und Absteigen, ihre Verwicklung und Entwicklung in symmetrischem Verhältnisse stehe, daß ihr Wendepunkt, der Moment des eintretenden Glücks-

wechsels, wirklich der Mittelpunkt und zugleich der Höhepunkt der Handlung sei. Wenn man diesen Prüfstein, einen allerfeinsten Maasstab des Geschmacks und der Regelmäßigkeit, an Shakespeare und zugleich an die größten Dramatiker der späteren Zeiten legt, dann wird man recht finden, wie viel die Regelmäßigen und Gebildeten von dem vorgeblich regellosen Barbaren hätten lernen können! Im Othello stehen die Worte, bei denen sein Glück auf der Spitze steht (excellent wretch etc. III, 3.) wie abgezirkelt in der Mitte des Stückes. In Hamlet tritt der Wendepunkt des Charakters mit dem Tode des Polonius ein, der in die Mitte des Stückes fällt. Im Macbeth ist der Mord Banco's der Wendepunkt seines Glückes, bei dem sich seine gefährliche „Sicherheit" entscheidet; der Geist erscheint Macbeth genau in der Mitte des Stücks. Im Lear steht Alles auf der Spitze bei dem Ausbruch seiner Verzweiflung, im Mittelpunkt des Dramas. So im König Johann bei dem Morde Arthur's, in Richard II. bei der Selbstaufgebung; in diesen und anderen Stücken lassen sich bei diesen Momenten sogar die Stellen angeben, wo wie zur Bezeichnung der feinsten Spitze in ausdrücklichen Worten auf den Wendepunkt der Schicksale hingewiesen ist. Wer diesen Fingerzeigen nach die Untersuchung an den einzelnen Stücken fortsetzen will, der wird überall diese Kreislinie des Glückslaufs mit einer beneidenswerthen Sicherheit gezogen finden, und diese Beobachtung wird leicht auch den aufmerksamsten Leser noch mit der

Aufdeckung verborgener Schönheiten und künstlerischer Ebenmäßigkeit überraschen.

Wir haben aber gefunden, daß eine Reihe von Shakespeare's Stücken, diesem Gesetze der Einheit der Handlung zuwider, doppelte Handlungen darstellen; so daß in ihnen entweder keine Einheit der Handlung gefunden werden kann, oder ein anderes Gesetz der Einheit als das Aristotelische gefunden werden muß. Wir haben dieß andere Gesetz bei den einzelnen Stücken bereits nachgewiesen; hier wollen wir, ohne uns irgend in ästhetische Theorien zu verlieren, zu erklären suchen, warum Shakespeare das Aristotelische Gesetz der Einheit nicht sowohl verließ, als erweiterte, und warum er es verlassen oder erweitern mußte.

Die Gefahr des alten Dramas war seine Einförmigkeit, das wußte schon Aristoteles. Er gab daher den verwickelteren Mythen den Vorzug; er wünschte, daß die Eigenschaften der verschiedenen Arten von Tragödie, die er aufstellte, (die verwickelte und einfache, pathetische und ethische) immer möglichst vereinigt seien; und auch in diesem Punkte schrieb er mehr das Gesetz für das neuere Drama als für das alte. Das einfache, pathetische oder ethische Drama, wo wie im Ajas und Philoktet mehr ein Charakter als eine Handlung entwickelt wird, konnte nicht so sehr reizen, wie die verwickelte Mythe, in welcher plötzliche Glückswechsel, Erkennungen und Aufklärungen, mehr äußere Verwicklung der Schicksale, als innere Leidenschaft

und Schuld der Charaktere die Hauptbestandtheile waren, die Aristoteles daher auch wie integrirende Theile der Tragödie besprach. Diese Gattung erhielt dadurch etwas von dem Charakter des Intriguenstücks, in dem natürlich das Hauptgewicht auf der Handlung liegt. Daher nun kommt es, daß Aristoteles als das Wichtigste in der Tragödie die Zusammenstellung der Handlung bezeichnet. „Denn, sagt er, die Tragödie ist nicht eine Nachahmung von Menschen, sondern von Handlungen, und des Lebens, des Glückes und des Unglückes. Denn auch das Glück liegt in den Handlungen begründet; und der Zweck der Tragödie ist eine Handlung, nicht eine besondere Beschaffenheit der Menschen. Diese erhalten ihre besondere Beschaffenheit durch ihren Charakter, ihr Glück aber oder das Gegentheil durch ihre Handlungen. Sie handeln also nicht, um ihren Charakter darzustellen, sondern sie entwickeln nur in den Handlungen zugleich mit ihre Charaktere. So daß Handlung und Fabel der Zweck der Tragödie ist. Der Zweck aber ist das größte in Allem. Ohne Handlung könnte keine Tragödie sein, wohl aber ohne Charaktere. Und die Tragödien der meisten Neueren sind ohne Charaktere. Das Erste also und gleichsam die Seele der Tragödie ist die Fabel, das zweite die Charaktere. Aehnlich ist es in der Malerei. Denn wenn einer auch die schönsten Farben sudelnd hinstriche, so würde er doch nicht so erfreuen, wie der, der ein Bild mit bloßem Weiß zeichnete."

Diese Sätze führen geradaus in den Kern der Unter-

schiede des alten und neuen Dramas, und zugleich in ihre innersten Gründe.

Unter den ganz veränderten Bildungsverhältnissen der neueren Zeiten halten wir die Trennung von Handlung und Charakter im Leben selbst für so unmöglich, wie in der Kunst die Behauptung, daß eine Tragödie ohne Charaktere sein könne, aber nicht ohne Handlung. Die Fäden, aus denen unter dem Zusammenarbeiten von Natur und Denkart, Instinkt und Gesinnung, unbewußtem Trieb und bewußten Absichten Handlungen entstehen, Handlungen, die wieder auf Veränderungen in der Denk- und Sinnesweise des Handelnden zurückwirken, die wieder ihrerseits neue veränderte Handlungen hervorrufen, diese Fäden laufen wie Zettel und Einschlag so innig in einander in ein einziges Gewebe, daß man nicht sagen kann, es sei Eines die Hauptsache, daß man nicht Eines herausnehmen kann, ohne daß das Andere zerfiele. Charakter und Handlung durchdringen sich wie in der Natur so in Shakespeare's naturtreuer Kunst so sehr, daß zwischen Werth und Bedeutung Beider in allen seinen Stücken das engste Verhältniß Statt hat. Die Charaktere seien roh wie in der Zähmung, flau wie im Sommernachtstraum, und auch die Handlungen werden ebenso derb oder marklos sein; nicht grausamer sind die Thaten im Lear, als wild die Charaktere, und nicht unseliger die Mißverständnisse zwischen Othello und Desdemona, als Beider Unkenntniß ihrer selbst. Wie wenig in der That Charak-

ter und Handlung zu trennen ist, prüft man am besten, wenn man jenen Satz, es sei eine Tragödie möglich ohne Charakter, aber nicht ohne Handlung, in sein Gegentheil umkehrt: er ist dann gleich wahr und gleich falsch wie vorher. Bei jeder dramatischen Handlung wird eine Art Charakteristik, wie flach sie sei, hervortreten müssen, und wieder könnte man keinen Charakter dramatisch entwicklen ohne Handlung. Es kann ein Mißverhältniß sein zwischen einer lebhaften Handlung und blassen Charakteren, die sie tragen, oder zwischen starkgezeichneten Charakteren und einer geringen Handlung, die unter ihnen vorgeht; müßte man unter beiden Mißverhältnissen wählen, so würde man heutzutage unstreitig anders entscheiden, als Aristoteles, vielleicht auch der Norden anders als der Süden. Aristoteles' Gleichniß aus der Malerei ist nicht treffend; der Gegensatz, den er wählen mußte, wäre der: ob uns eine Reihe charaktervoller Einzelbilder ohne Handlung besser gefallen würde, als ein historisches Bild, eine Handlung, ohne Ausdruck der Handelnden. Um auf das Drama anzuwenden: die Frage wäre, ob ein Charakterstück mit wenig Handlung wie Lessing's Nathan, oder ob das beste Intriguenstück der spanischen Bühne ohne bestimmte Charakterformen den Vorzug verdiene. Der deutsche Geschmack würde ohne Bedenken für das erstere entscheiden. Müßte man also eine Trennung von Charakter und Handlung zulassen, so würde man das Wichtigere in dem Drama vielmehr den Charakter nennen, weil er der Quell

der Handlung ist. Gleichwohl mögen wir Aristoteles' ästhetische Ansicht so wenig einer Irrung zeihen, als Shakespeare's entgegengesetzte Praxis. Auf beiden Seiten ist, wenn man die Natur der Zeiten erwägt, Wahrheit und richtige Einsicht. Bei den Alten war die Zeichnung des Charakters in der That das weniger Wesentliche. Die Helden der alten Tragödie handeln ohne viel geistige Triebfeder und ohne bewußte Zwecke; sie vollführen ruchlose Thaten ohne Bedenken, und wenn sich nach der That mit den Erinnyen die Besinnung einstellt, so tritt auch da wenig von innerer Gesinnung heraus; die freie Bestimmung des Thuns, das grundsätzliche Handeln aus einer ausgeprägten Gesinnungsart hatte in jenen Geschlechtern nicht Statt. Man konnte daher auf der Bühne die Maske einführen, durch die Ein Hauptausdruck das Gesicht des Spielers beherrschte, sei es, daß man in einem großen Kunststyle mit bewußter Absicht von dem Ausdrucke der kleineren, flüchtigen Seelenbewegungen, von dem leichteren Spiele der Leidenschaft und von individuellen Zügen den großen Gesammteindruck nicht wollte stören lassen, sei es, daß des Menschen innere Natur noch nicht so geöffnet lag, um ihre tieferen Falten zu kennen. Wir Neueren aber, die wir durch lange Ueberlieferung und ausgedehnteren Verkehr mit den großen Umrissen der menschlichen Natur allmählig vertraut worden sind, wir wollen gerade in die geheimeren Regungen des Herzens, in die feineren Unterschiede der Naturen eindringen, wir spähen gerade

nach dem verborgeneren Spiele der Leidenschaft und wollen ihren Ausdruck selbst im Verstecke aufspüren; wir geben die große musikalisch-plastische Wirkung des alten Dramas, wo des Spielers Gestalt und Gesichtszüge durch Kothurn und Maske gleichsam eine stylistische Verbindung mit der Architektur eingingen und mit ihr einen einzigen Gesammteindruck von typischer Festigkeit machten, diese Wirkung also geben wir dahin um den andern Preis, an psychologischer Fülle und Tiefe, an Mannichfaltigkeit und Vielseitigkeit der Handlung und der Charaktere dem alten Drama voraus zu sein. Bei uns, wo Absichtlichkeit auf unsere frühesten Handlungen einwirkt, wo die Naturkraft des Triebes von geistiger Bildung überwältigt ist, wo von frühe auf das Maschinenwerk angelegt wird, das jede That mit geistigen Hebeln in Bewegung setzt, wo die große Leidenschaft erst den Druck der Convenienz überwinden muß, wo die Entstehung einer Handlung merkwürdiger ist als die Handlung selbst, und die Entstehung eines Charakters das Merkwürdigste von Allem, bei uns hätte man weder die Katastrophe zur Hauptsache in einer dramatischen Handlung, noch auch die Handlung selbst zur Hauptsache im Drama machen dürfen, sondern, wenn man einmal trennen müßte, den Charakter. Die Genesis, das Werden von Charakteren und Handlungen, des Einen durch das Andere, ist daher die wesentliche Aufgabe bei Shakespeare geworden. Daher erscheint denn auch bei ihm der Charakter leicht in

einem Uebergewicht über die Handlung. Dieß haben wir besonders dort auffallend deutlich gefunden, wo Shakespeare überkommene Fabeln von der wunderlichsten Art zu behandeln hat. Die Alten hatten jene schönen Mythen, die Aristoteles in ihrem Wesen zu respectiren anempfahl, aber sie haben die schönsten darunter in ihren Tragödien nicht so heilig gehalten, wie Shakespeare die sonderbaren Sagen im Kaufmann und im Cymbeline. Insofern scheint ihm die Handlung die unantastbare Hauptsache zu sein; wir wiesen aber nach (2. p. 57.), daß er sie vielmehr nur wie willkührliche werthlose Symbole behandelt, auf deren Erfindung er daher überall willig verzichtet hat, während er dagegen die Charaktere und ihre Beweggründe so sehr aus eigenstem Geiste, mit solcher Festigkeit, Wahrheit und Nothwendigkeit zeichnete, daß man leicht erkennt, wie viel wichtiger ihm die Ursache der Handlung war, als die Handlung selbst. Prüfe man dieß Verhältniß auch so: Die Fabel einer alten Tragödie, z. B. von Iphigenie in Aulis und Tauris, ist an sich erzählt, ohne Charakteristik und Motivirung, schon durch den sinnreichen Gegensatz der beiden Opfer schön und werthvoll; Shakespeare's Fabeln aber sind an sich sehr oft abentheuerlich, und erhalten ihren Werth nur durch ihre charakteristische Begründung.

Daher denn würde eine Shakespeare'sche Poetik im Gegensatze, aber nicht eigentlich im Widerspruche mit der Aristotelischen, das Wichtigste im Drama, wenn denn getrennt werden müßte, den Charakter nennen, und das

zweite erst die Handlung. Und daher kommt es, daß der höchste Ruhm Shakespeare's immer seine Charaktere waren; wenn Alles vorher über ihn uneinig war, so verbinden sich auf diesem Punkte alle Stimmen zu seinem Preise. Die Meisterschaft seiner Charakteristik und Motivirung bestach nicht nur immer die besten Schauspieler, sie gewann es auch über die stumpfesten Tadler, und schuf die Pedanten zu Enthusiasten um. Ein Pope nannte es Sünde, Shakespeare's Charaktere mit einem so abstehenden Namen wie Nachahmung der Natur zu bezeichnen; man nannte den Dichter wetteifernd in kühnen Vergleichen das Werkzeug, den Nebenbuhler, den Ergänzer und Ueberbieter der Natur; und man hätte auch Unrecht gethan, seine Charaktere mit denen irgend einer anderen Dichtung zu vergleichen, es sei denn mit denen des Einen Homer. Denn nur von ihnen läßt sich wieder sagen, was von Shakespeare's Charakteren allgemein gilt, daß sie nicht in einem engen Kreise zufälliger Berührungen mit der Gesellschaft abgelauscht, sondern wie aus dem Ganzen der Menschheit gesucht und herausgehoben sind, daß sie nicht aus anderer Dichtung überkommen, der Familie poetischer, nicht wirklicher Wesen angehörig, nicht Abzeichnungen von Bildern sind, ja nicht Abzeichnungen der Natur, sondern selber Natur. Jeder einzelne dieser Charaktere steht geistig so fest umschrieben, wie die Gestalten Homers plastisch gebildet sind; jeder Ueberfluß und Mangel ist so vermieden, daß Zusatz und Wegnahme unmöglich ist, ohne

daß die Wirkung und mit ihr der Charakter verändert würde; die Verwachsung des Charakters mit seinen Leidenschaften und Triebfedern ist so innig, daß eine Scheidung unmöglich ist ohne Zerstörung, so daß Voltaire und Rymer Handlungen und Charaktere blos durch den kleinen Kunstgriff lächerlich machen konnten, daß sie die Motive verschwiegen. Jeder absichtsloseste Zug fügt sich in das Gesammtbild der einzelnen Gestalten mit wunderbarer Wahrheit ein, jede Rede ist im Einklang mit dem ganzen Wesen; kaum haben wir Einmal gewagt, eine Stelle zu bezeichnen, wo aus dem Tone gefallen schien; selbst diese Ausnahme zu bezeichnen war nur möglich, weil die wahrste und lebendigste Zeichnung so durchgehende Regel ist. Denn hier ist nichts von Theatersprache, von Bühnenmanieren, von stehenden Rollenformen, nichts, was man Ideale und Lieblingscharaktere der Bühne, Theater-, Tugend-, Romanhelden nennen könnte; in diesen handelnden Geschlechtern ist nichts Uebersichtiges, nichts Phantastisches, nichts Ungesundes, nichts Uebertriebenes noch Hohles, es spricht aus ihnen weder der Dichter, noch der Schauspieler, sondern immer die schaffende Natur, die diesen todten Gebilden wie ihren lebenden inne zu wohnen scheint. Von den tiefsten zu den flachsten, von den verzerrtesten bis zu den erhabensten wechseln diese Gestalten in bunter Mannichfaltigkeit, wie im Leben; ein Verschwender theilt diese Reichthümer aus, aber der Eindruck ist, als ob er unerschöpflich wäre wie die Natur. Und wie es

in der Natur ist, keine einzige dieser Gestalten fällt in ihren Zügen mit der andern zusammen; es gibt Gruppen, die eine Familienähnlichkeit haben, nicht zwei, die sich gleichen; sie werden uns erst nach und nach bruchstückweise bekannt, wie es in der Wirklichkeit ist; wir erfahren mit ihnen, was wir mit lebenden Bekannten erfahren; sie machen dahin und dorthin auf Andere andere Eindrücke und werden von jedem nach der Beziehung ausgelegt, die ihm gerade besonders lebendig ist. Im Antonius sahen wir deutlich, wie der Dichter diesen Mann selbst innerhalb seines Stückes von verschiedenen Naturen verschieden deuten läßt. Daher wäre es ein eitles Unternehmen, wenn man bei der Auslegung Shakespeare'scher Charaktere die verschiedenen Urtheile der Menschen ausgleichen, oder rechthaberisch absprechen wollte; jeder kann nur seine Ansicht aussprechen, und muß dann erfahren, wem die fortdauernde Prüfung Recht geben wird und wem sich im Laufe des eignen Lebens seine Ansicht am meisten bestärkt. Denn wiederkehrend zu anderer Zeit wird uns unsere größere Reife und erweiterte Erfahrung immer neue Züge in diesen Charakteren aufdecken, die wir selber vorher nicht gewahrten. Auch können die Tieferen darunter nicht ganz erschöpft werden, als von Menschen, die analoge Erfahrungen an sich selber gemacht haben. Wer nicht einmal an den Ufern des Lebens mit Grundsätzen und Idealen gescheitert ist, an innerem Grame geblutet, heilige Gefühle zerdrückt hat und über den Räthseln der Welt

gestrauchelt war, der wird Hamlet nur halb verstehen; wer nicht Rücksetzung des Verdienstes erfahren, wird Othello und Jago nicht begreifen; wer dieser Tage die häufigen Collisionen der menschlichen und politischen Pflicht erlebt hat, der wird Brutus ganz anders erfassen als vorher. Und wer diese und ähnliche Erfahrungen am tiefsten gemacht, die Schmerzen des Bewußtseins am herbsten getragen hat, der wird Shakespeare's Charaktere wie ein Eingeweihter verstehen; ihm werden sie stets neu, immer wunderbarer sein und immer tiefer begreiflich werden, wie die bedeutenden Menschen der Geschichte und des Lebens selbst; er wird an ihnen eine Lebensschule machen, die nichts von der Gefahr fast aller neueren Dichtung in sich hat, daß sie uns irre leiten und uns Romanhelden für wahre Menschen verkaufen sollte.

Wie wahre Naturbilder aber Shakespeare's Charaktere sind, sie sind darum nicht bloße Natur und ohne alle Beihülfe der Kunst. So wenig sie bloße Abstractionen und Ideale sind, so wenig sind sie platte, zufällige Persönlichkeiten, wie sie das Leben gleichgültig entgegenbringt, sondern sie stehen stets in der freien, ächt künstlerischen Mitte zwischen Beiden. Man hat sie oft den typischen Charakteren des griechischen Dramas als ganz individuelle Charakterzeichnungen gegenübergestellt, aber die widersprechenden Urtheile in dieser Beziehung haben schon allein bewiesen, daß diese Bezeichnung einer wesentlichen Erweiterung bedarf. Sagte Pope, die Charaktere Shake-

speare's seien Individuen, wie die im Leben selbst, sofand Johnson das entgegengesetzte: individuell seien die Charaktere anderer Dichter, bei Shakespeare seien sie gewöhnlich Gattungen; nannte Ulrici sie lauter Engländer des 16. Jahrhunderts, so meinten wir darunter Römer sogar der verschiedenen Zeitalter wohl zu unterscheiden; fand ein Dritter wieder umgekehrt diese Römer nicht individuell römisch genug, so entgegnete ein Anderer ganz richtig, dem Dichter komme es vor Allem darauf an, Menschen zu schildern. Diese Gegensätze zeigen wohl klar, daß die Wahrheit in der Mitte liegt. Vergleicht man Shakespeare's Charaktere statt mit den skizzirten des alten Dramas richtiger mit den ausgeführten des Homer, so wird man schnell das Verhältniß Beider durchblicken. Homer's Charaktere sind so wenig blos typisch, als Shakespeare's blos individuell sind. Die Homerischen sind Individuen, nur daß diese Naturen einer Heroenzeit in aller Art einfacher und von geistigen Hülfsmitteln entblößter sein mußten, und daß das Epos die familiäre Manier des Dramas nicht erträgt; die Shakespeare'schen sind Gattungscharaktere, nur daß die unmittelbar lebendige Manier der dramatischen Darstellung und die geistige Natur der neueren Zeit zu größerer Individualisirung nöthigte. Shakespeare hat nichts Besonderes gezeichnet, ohne zugleich das typisch Allgemeine darin zn zeichnen, er hat nichts Typisches dargestellt, ohne es mit den besonderen Zügen des Individuellen auszustatten. Versteht man un-

ter Gattungscharakteren nur die ideellen Masken der Griechen, oder die abstracten Personificationen der Leidenschaft, wozu die Franzosen sie umbildeten, oder die flachen Figuren der spanischen Komödie, so hat Shakespeare nichts als Individuen geschaffen; versteht man unter Individuen zufällige Persönlichkeiten des gemeinen Lebens, wie sie die englischen Originalromane später geschildert haben, so hat er lauter Gattungscharaktere gezeichnet. Das Entgegengesetzte ist wahr: wo ein Charakter bei ihm am meisten Portrait ist, da ist er zu gleich am meisten der Vertreter einer ganzen Menschenklasse. Nirgends sind der besondersten Kennzeichen so viele, wie bei Falstaff, bei Othello, bei Hamlet, und doch sind dieß wesentlich typische Charaktere, und man konnte Hamlet mit wenigstens theilweiser Wahrheit das Bild des Menschen im Allgemeinen nennen. Diese kunstvolle Verbindung des Allgemeinen und Besonderen beruht darin, daß Shakespeare nirgends Menschen geschildert hat, die durch zufällige Natur und Eigenrichtigkeit an bestimmte Orte und Zeiten gebunden sind; seine Charaktere sind vor Allem eben Menschen, die von den allgemeinsten Regungen bewegt werden, von Leidenschaften, die zu allen Zeiten der menschlichen Natur eigneten; und sie werden daher so gut wie die Homerischen Charaktere zu aller Zeit begriffen werden, wie fremd uns auch jene der englische Anstrich des 16. Jahrhunderts und diese der griechische des Heroenthums machen möchte. Individuell wie sie sind, doch sind sie immer künstlerisch verall-

gemeinert, wenn auch nur durch Steigerung: die Bilder des Jähzornigen, des Freigebigen, des Heuchlers sind bei Shakespeare nicht Portraits dieses oder jenes Individuums, sondern es sind die immer gehobenen aus der besonderen in die allgemeine Wahrheit emporgerückten Musterbilder dieser Leidenschaften, zu denen man im wirklichen Leben tausend verkleinerte Copien, nie das Original in der Proportion wieder finden wird, in der es der Dichter gegeben. Man vergleiche in Aristoteles', Ethik die ganz abstracten Musterbilder der Unenthaltsamkeit und des Großsinns mit Lear und Coriolan (in welchem letzteren man nur die Ueberspannung des Großsinns in Hochmuth hinzudenken muß), dann wird man überrascht finden, wie ganz das abstracte Bild, das Naturideal, das Geistige des Charakters bei Shakespeare nur versinnlicht ist, ohne zufällige Zuthat, obgleich Alles nur die natürlichste Wirklichkeit scheint. So sehr ist jeder Theil, jede Besonderheit auf das Allgemeine des Charakters, auf eine Haupttriebfeder zurückgeführt, jede Wort- und Thatäußerung auf einen geistigen Grund in dem Handelnden bezogen, auf eine bewegende Kraft, auf ein besonders entwickeltes Organ, eine vorherrschende Eigenschaft, die als der Grundtrieb, als die Natur, das Gesetz, das Wesen, die Idee des Charakters hervortritt; so sehr wird alles Unwesentliche und Zufällige ausgeschieden, was nicht mit dieser Grundeigenschaft in engster Verbindung steht. Die Charaktere bewegen sich, wie in der Wirklichkeit, aber wir erkennen

die Elemente ihrer Mischung in deutlicher Sonderung; sie sind lebenvoll wie in der Natur, aber geistig durchsichtiger, und man hat sie vortrefflich verglichen mit Uhren in Glasgehäusen, die das Triebwerk offen legen, das sie in Bewegung setzt.

Wir nehmen, von dieser Abschweifung über Shakespeare's Charaktere zurückkehrend, den Faden unserer Betrachtung wieder auf. Wenn Aristoteles die Handlung als das Wichtigste im Drama ansah und demgemäß die Einheit der Handlung als das Hauptgesetz der dramatischen Oekonomie aufstellte, so sah Shakespeare als das Wichtigste des Schauspiels Charakter und Handlung zugleich, oder den Charakter allein an, und er mußte dann nothwendig, wenn er nach Geist und Sinn mit Aristoteles übereinstimmen sollte, als *sein* Hauptgesetz die Einheit des Charakters entweder an die Seite, oder an die Stelle des Gesetzes der Handlungseinheit rücken. So hat er gethan. Die Einheit des Charakters ist, was wir zuletzt nannten, das Wesen, die Idee des Charakters. Dieselbe Idee nun, die in einem Shakespeare'schen Stücke den oder die Hauptcharaktere durchdringt, beherrscht auch die ganze Handlung, dasselbe, was dem Charakter Einheit gibt, gibt sie auch dem Stücke; auf dieß so erweiterte Gesetz, die Einheit der Idee, kam Shakespeare durch die Natur der Sache selbst. Wenn er auf den Kern einer gegebenen Handlung, auf ihre innere Nothwendigkeit, auf ihre Hauptbedingung, auf ihren springenden Punkt drang,

fand er diesen immer in der Natur des handelnden Charakters gelegen; ihn faßte er auf und bildete von diesem Einheitspunkte aus die überlieferte Fabel mit einem merkwürdigen dichterischen Instinkte um; er hatte so in Einem Griffe das lebende Prinzip von Charakter, Handlung und Drama zugleich. Darüber hinaus war nichts mehr gelegen; es wird einem künftigen Genius nicht möglich sein, ein noch tieferes Gesetz der dramatischen Dichtung zu entdecken, so wenig als irgend ein epischer Dichter den Bau der Homerischen Werke übertreffen wird. Mit dieser Idee, mit diesem Keime, der die dramatische Handlung in sich beschlossen hält, thut Shakespeare dann wie ein weiser Gärtner, von dem schwer zu sagen ist, ob seine Kunst Naturerfahrung oder sein natürliches Verfahren Kunst sei. Er legt diese Keime, jeden nach seiner Art, in den Grund, der ihm am besten zusagt, gibt ihm gegen Sonne und Wind die gedeihlichste Lage, pflanzt in seiner Umgebung, was dem Wuchse am wenigsten schadet und den Anblick am meisten ziert und hebt, scheut kein Treibmittel und spart keine Scheere, hat Freude an der natürlichen Frucht und „vermählt doch auch gern das edlere Reis mit dem wilden Stamme." Dieß will sagen, was alle unsere Ausführungen im Einzelnen nachgewiesen haben: daß der Bau fast jedes Shakespeare'schen Dramas eben so instinktiv als kunstmäßig in einem strengen inneren Ebenmaaße durchgeführt ist; daß ein harmonisches Verhältniß besteht, des Ganzen zu seinen Theilen, der Situation zu

den Bedingungen des geschichtlichen Bodens, beider zu der Handlung, Aller zusammen zu den Charakteren, ihren Beweggründen und Leidenschaften; daß ferner die Charaktere so geordnet und gewählt sind, daß sie sich einer dem andern zur Folie dienen, ihre Motive dadurch bestimmter zeichnen und dadurch wieder die Handlung und den Gedanken des Stücks in schärferes Licht stellen. Durch diese Anordnung und Beziehung aller Theile auf den Einen geistigen Mittelpunkt hin fällt alles außerhalb liegende, Willkührliche und Wesenlose aus der Handlung hinweg, alles Episodische und scheinbar Entfernte und Fremde wird dadurch verbunden und nahe gerückt, so daß die Gesammtheit aller Besonderheiten, so weit sie auseinanderlaufen mögen, zuletzt als ein zusammenhängendes, übereinstimmendes Ganze erscheinen, daß die verschiedensten Ausbeugungen von der Hauptbahn immer wieder auf dasselbe Ziel hinführen, daß selbst in den Gegensätzen die Aehnlichkeit und in den Verschiedenheiten der Einklang hervortritt, und daß das Abweichendste, auch das komische Zwischenspiel im ernsten Drama, durchaus auf Einerlei Wirkung zielt. Unter der Bedingung dieser Einheit der Idee konnte Shakespeare dann auch von dem Gesetz der Einheit der Handlung abweichen, und mehrere Handlungen neben einander herlaufen lassen. Sein Kunstwerk dringt von einem äußerlichen Gesetze auf ein inneres vor. Nichts ist, auch in der Malerei, eine unerläßlichere Forderung, als die Einheit der Handlung. Dennoch bewundern wir vor vielen ande-

ren Schöpfungen dieser Kunst jene Gemälde Titians, wo der Haupthandlung eine zweite beigegeben ist, die mit ihr in einer symbolischen Beziehung, in einer geistigen Einheit steht; das äußere Auge muß wandern, aber das innere wird in einem weit höheren Sinne auf der Einen Seele des Bildes festgehalten. Nichts ist falscher, als die Verbindung zweier ganz verschiedenartiger Handlungen, wie sie in den Stücken der Ben Jonsonschen Schule vorkommen; sie zu sehen, stößt das Gefühl innerlichst ab, noch ehe man sich Rechenschaft davon gibt; man lauscht gleichsam auf den Fortgang einer Melodie, die plötzlich von einer ganz unverträglichen gekreuzt wird. Aber so wie Shakespeare die Melodie seiner zweiten Handlung harmonisch über die erste dahinzieht, wie er in seinen Doppelhandlungen verschiedene, aber gleich wesentliche Seiten einer Idee nebenan oder entgegensetzend so entwickelt, daß ihr innerer Zusammenhang ihre höhere Einheit ausmacht, ist dieß nur eine große und erstaunliche Bereicherung der Kunst. Es dient dieß zugleich, die Täuschung des Kunstwerks vollkommen zu machen. Denn jemehr das Einzelne in dem Drama scheinbar auseinanderfällt, desto mehr wird die Mannichfaltigkeit und die Freiheit der Bewegung erlangt, die des Künstlers Absicht verbirgt; das Kunstwerk erscheint in beseelter, organischer Lebendigkeit; keine Maschinerie verräth den schaffenden Künstler, der Körper des Thatsächlichen bewegt sich wie in voller Willkühr und sein Gesetz liegt in ihm wie eine unsichtbare Seele verborgen.

Nur die künstlerische Geschicklichkeit, mit der diese ordnende Hand in Shakespeare's Dichtungen verborgen ist, kann es erklären, daß sie so lange nicht entdeckt wurde und daß es eines Meisters wie Göthe bedurfte, die innere Gesetzmäßigkeit nachzuweisen. Selbst, nachdem sie nachgewiesen war, sträubte man sich an sie zu glauben, weil diese neue Ansicht gegen das herrschende Vorurtheil so grell verstieß. Hazlitt war dieser Gesetzlichkeit in Cymbeline auf der Spur, aber er schien sich vor dem Ergebniß gleichsam zu fürchten, es habe der Dichter die Uebereinstimmung der Handlungen seines Dramas mit Absicht erzeugt und nicht unbewußt, bloß in Kraft natürlicher Association der Gefühle hervorgebracht. Man war so befangen in der Vorstellung von Shakespeare's Naturgenie, daß Ben Jonson's unverfängliches Zeugniß von der Beihülfe der Kunst in seinen Werken so wenig verfing, wie Göthe's Nachweis und Coleridge's Behauptung, daß des Dichters Urtheil und Gesetzmäßigkeit so groß sei, wie seine Unmittelbarkeit. Die Frage, ob Shakespeare's Werke mehr das Erzeugniß des glücklichsten blinden Instinktes oder einer wunderbaren Stärke des bewußten Geistes seien, hängt so sehr mit der Behauptung seiner angeblichen Regellosigkeit zusammen, daß wir ihr an dieser Stelle noch einige Worte gönnen müssen. Es ist wahr, der erste Eindruck von Shakespeare's Werken spricht namentlich in dem jugendlichen Leser, der die tiefen Geistesspuren nicht sogleich ergreift, für eine ganz instinktive Erzeugung. Shakespeare war ein

Sensualist von einer ganz anschauenden Natur. Er war vielleicht noch mehr als Göthe „dem heiligen Geiste der Sinne ergeben“, einseitiger Abstraction und philosophischer Speculation ganz fremd; Natur und Menschheit war sein Buch der Offenbarung und Erfahrung der Quell seiner Weisheit. Seine Sinne müssen die gesundesten gewesen sein, die ein Mensch besaß; sein Auge ein ebener Spiegel, sein Ohr ein Echo, die alle Töne und Bilder im getreuesten Widerhalle und Widerscheine zurückgaben. Wenn er von Musik, von Gemälden, von der todten Natur spricht, so ist ihm in diesen Gebieten Alles so lebendig, wie da wo er heimischer ist, in Geschichte und Weltleben. Mit dieser gesunden Schärfe der Sinne muß er eine Wißbegierde verbunden haben, der nichts gleichgültig war, eine Wachsamkeit, der nichts entging, eine Offenheit des Gefühls, die nichts unberührt ließ, ein Gedächtniß, in dem jeder Eindruck haftete und für jeden nahen oder fernen Gebrauch in Bereitschaft blieb. Mit derselben Gesundheit aber, mit der die Gegenstände von seinen Sinnen aufgenommen waren, überkam sie von diesen sein bildender Geist. Er war in dem glücklichen Falle der Volksdichter der ältesten Zeiten, daß sein Gedächtniß nicht überladen, seine Sinne nicht abgestumpft durch Vielwissen, sein Geist von Gelehrsamkeit unversehrt war, daß Alles bei ihm aus der ersten Hand der Natur und Erfahrung stammte. Darum ist jede Empfindung bei ihm so unmittelbar, jeder Gedanke so treffend, jedes Bild so bezeichnend; darum sind

seine Sinnsprüche wie Schwerter, die die Knoten verwickelter Wahrheiten lösen, wie Salomonische Worte über die stachlichtsten Probleme, die nicht allein poetische, sondern praktische Lösungen der Fragen sind; seine Sentenzen sind einmal in Eton bei Dr. Hales in einer gelehrten Sitzung förmlich mit denen der Alten gewogen und vollwichtiger gefunden worden. Shakespeare war wie seine Perdita glücklich zu preisen, daß er Unterricht, wenigstens überlastenden Unterricht entbehrte, da er auch so ein Meister war für die meisten Lehrer. War nun dieser Art, so ganz lebendig und unmittelbar, sein Aufnehmen und Empfangen, so würde man schließen müsse dieser Art auch sein Hervorbringen gewesen sein, ebenso unmittelbar und eben so wenig gestört von Bewußtsein und planmäßiger Arbeit, wie die Gedichte eines Homer. Aber hier liegt ein großer Unterschied in der Natur der Stoffe, in der Natur der Zeiten und in der Natur der Dichtungsart. Die Stoffe Shakespeare's waren wie die Zeit und Menschheit selbst von geistigen Elementen durchdrungen, die ohne bewußte Kraft des Geistes gar nicht zu verstehen waren. Die Geheimnisse des Gemüthes sind ja nicht von selber durchschaut und erkannt, sie verlangen eine Kenntniß des innern Lebens und eine stete Uebung des geistigen Blickes. Die Homerischen Gedichte waren als Rhapsodien entstanden, denen erst ein Ordner zu anderen Zeiten in bewußtem Verfahren die Einheit geben mußte, die in der Odyssee ganz wie in Shakespeare's Gedichten mehr eine Einheit der

Idee heißen muß, als Einheit der Handlung; das Schauspiel aber ist die Arbeit Eines Kopfes, der die ordnende Hand selber hinzuthun muß. In dieser Gattung liegt ferner Alles, was eine bewußtlose Production fast ganz unmöglich macht. Es sei, daß Shakespeare seine ersten Arbeiten (und wir nehmen dieß selbst so an) im bloßen Drange des dichterischen Instincts geschrieben habe, er habe selbst nach deren Schöpfung nicht einmal gezweifelt, nicht einmal zugesehen, ob sie gut war oder nicht, so mußte ihn der Umstand, daß sie aufgeführte Schauspiele waren, im Laufe der Zeit nothwendig auf den Weg der Bewußtheit führen. Die Schauspieler wirkten ja neben ihm und Er mit ihnen, deren ganzes Geschäft es ist, sich von jeder Zeile ihrer Rolle Rechenschaft zu geben; denen Shakespeare selber vorschrieb, ihre Rollen mit stetem Bedacht auf das Vorgehende, auf das Ganze zu spielen. Wäre es denkbar, daß sein bloßer Bildungsblick die Materie nicht allein durchschaut, sondern auch geformt hätte, wäre selbst das viel Undenkbarere möglich, daß sogar die Zusammenordnung der Theile, der Parallelismus der Charaktere, die Convergenz der Episoden, Form und Bau des Kunstwerkes ihm wider Wissen und Willen wie im Schlafe gelungen sei, daß er ganz und überall das bewußtlose Gefäß der lauteren Offenbarung gewesen wäre, so hätte das Besprechen und Bedenken des so gelungenen weithin immermehr das Bewußtsein erwecken und die Reflexion in das Geschäft des Dichters hereinziehen müssen; er hätte das Technische der Kunst,

dessen Vernachlässigung sich bei Göthe so sehr gerächt hat, selbst wenn er sich wie Göthe dagegen gesträubt hätte, zu lernen gelernt. Wir meinen aber, daß die Bewußtheit des Verfahrens schon von Natur aus dem Shakespeare'schen Geiste durchaus nicht abgelegen und fremd war. Man lese nur im Timon und im Sommernachtstraum die Stellen, wo er von der Natur des Dichters und der Dichtung spricht, und frage sich, ob dieß ein Poet war, dem seine Kunst ein Geheimniß und ihre Technik ein verschlossener Buchstabe war! Er producirte, wie er seinen Posthumus selbst einmal sagen läßt, da dieser seine Gattin wie ein Kunstwerk geschildert hatte: seine Zunge schuf dieß Gemälde, und legte dann die Seele hinein. So that auch Er; und dieß in einer wunderbaren Mitte von unmittelbarem Schöpfungsdrange und durchschauender Besonnenheit, in der seltensten Verbindung von Bildung und Instinkt, von Natur und Geist. Und nicht das ist so sehr zu bestaunen, daß das, was er angeschaut hatte, bei ihm zu jenem sinnlichsten und verständlichsten Ausdruck vordrang, ohne durch Erkenntniß und Reflexion durchgegangen zu sein, sondern daß dieser Ausdruck sich in seiner ganzen Kraft und Frische erhielt trotz diesem Durchgang, daß die Schärfe der Anschauung so sehr wie die Leichtigkeit der geistigen Verarbeitung keine Mühsal der Arbeit erscheinen läßt. Die Reifung und der Geburtsprozeß ging bei ihm rasch von Statten, ohne auf die 9 Monate des menschlichen Embryonenlebens oder gar die 9 Jahre der Hora-

zischen Feile zu warten. Dieß Zusammenwirken von Instinkt und Geist ist bei Shakespeare nicht gerade an sich selber wunderbar, sondern nur durch diese Kraft und Stärke; in geringerem Grade hat es bei jedem anhaltenden Geschäfte jedes Menschen von gesunder Natur statt; und das sind die lichtvollsten Momente des Gelingens in irgend einem Werke, wo der denkende Geist mit dem Allgemeingefühl des wirkenden Menschen im Einklang ist. In diesem Einklange offenbart sich der eigentliche Genius, nicht in der Alleinherrschaft eines gesetzlosen Instinkts oder in dem Zustande einer gefabelten Eingebung. Denn nicht in dem Vorwalten einer einzelnen Kraft bewährt sich die Genialität, auch ist das Genie nicht selbst ein bestimmtes Vermögen, sondern es ist eben die harmonische Verbindung und die zusammenwirkende Totalität aller menschlichen Vermögen. Und wenn man in Shakespeare's Werken seine Einbildungskraft nicht ohne seinen Verstand, beide nicht ohne seinen Schönheitssinn, Alle nicht ohne sein sittliches Gefühl bewundert und Alles zusammen auf seinen Genius schiebt, so muß man in diesem eben die Gemeinsamkeit aller dieser Kräfte begreifen, nicht ihn als eine Einzelkraft ansehen, die Urtheil und Ueberlegung ausschlösse, deren Werke Plan und Gesetzmäßigkeit nicht ertrügen. Vielmehr ist auch der Begriff der Gesetzmäßigkeit in dem des Genius wesentlich gelegen, und die ganze Vorstellung des gesetzlos wirkenden Genie's ist die Erfindung von Pedanten, die die traurige Wirkung gehabt hat,

jene Masse falscher Genialitäten zu erzeugen, die sittlich gesetzlos sind und ästhetisch gesetzlos schaffen, um sich nach jener bequemen Vorstellung als Genie's dünken zu dürfen. Nennen wir Shakespeare's Anschauung darum genial, weil seine äußeren und inneren Sinne die Gegenstände aufs treueste aufnahmen nicht nur, sondern auch über ihre zufälligen Auswüchse und Mängel hinaus auf ihr Wesen, ihre innere Wahrheit, auf ihr Gesetz will dieß sagen, hindurchdrangen, so ist auch umgekehrt sein Dichten und Schaffen gerade dadurch genial, daß er, indem er das Angeschaute reproducirte zu künstlerischer Darstellung, das Dargestellte nun wieder ebenso aus seinen Anfängen und Bedingungen, aus seinen Gesetzen und wirkenden Keimen entwickelt, und daß alles Einzelne wie von selbst in richtiger Beziehung mit diesem Gesetze gehalten wird und an seine richtige Stelle tritt. So sicher wie er in seinen Beobachtungen von gegebenen Wirkungen auf die nothwendige Ursache zurückging, so sicher schritt er in seiner Production von der gefundenen Ursache nun wieder zu den verzweigtesten, aber immer in der Einen Ursache gesetzmäßig begründeten Wirkungen vor, als ob ihm die Natur das Geheimniß ihrer Organisation und ihrer bewegenden Kräfte vertraut hätte. Diese höchste Gesetzmäßigkeit aber, die in Shakespeare's Stücken herrscht, ließ sich nicht diviniren, und nicht im leichten Gaukelspiel einer halbträumenden Phantasie erwerben. Sie setzt ein bewußtes Eindringen in die Tiefen der menschlichen Natur voraus,

einen weit offenen Geist, der über alle Kräfte des inneren Lebens gebietet, der, was die menschliche Brust bewegt, kennt und versteht, der über den Bereich der menschlichen Kräfte und Leidenschaften tief und umfassend nachgedacht hat; ohne diese sinnige Beschaulichkeit ist eine solche Gesetzmäßigkeit nicht möglich, eine solche Verkörperung des Geistigen, eine solche Vergeistigung des Sinnlichen, wie sie Shakespeare's, wie sie jede ächte Dichtung charakterisirt. Die Ritterromane des Mittelalters zeigen deutlich genug an, was man an psychologischen Problemen mit der bloßen Divination auszurichten vermag, darum liegen sie werth- und gestaltlos da. Der Genius mangelte jenen Dichtern, der ungefallene Geist, der in sich die ursprüngliche Uebereinstimmung mit der ächten Natur des Menschen trägt, der daher die Operationen der Seele und der Leidenschaften zu erkennen und zu schildern versteht, und der, indem er sie schildert, die gesetzgebende und ordnende Macht nothwendig in sich selbst begreift, in deren Besitz er die conventionelle, äußerliche Regel, nach Lessing's Bilde als die Krücke für den Gesunden, verschmähen darf. Darum ist auch diese conventionelle Regel zu erlernen, aber das Gesetz des Genius wird mit ihm geboren. Die französischen Theaterregeln lassen sich aneignen, nach ihnen lassen sich Verstandeswerke auch von nothdürftigen Talenten produciren, aber der wahrhafte Genius ist so unnachahmbar wie er unnachahmend ist. Der würde sich weit irren, der da meinte, Werke wie Shake-

speare's schreiben zu können, weil er das Gesetz ihrer Erzeugung erkannte. Denn eben auch das Urtheil, das diese Werke so gesetzmäßig schuf, ist nur Eines der Vermögen, die zusammen den Genius ausmachen. Shakespeare liegt gleich weit ab von seinen dramatischen Landsleuten, die mit blos natürlichem Talente gesetzlose Werke hinwarfen, und von den Franzosen, die mit geistiger Fertigkeit nach einer willkührlichen Regel arbeiteten; auf beiden getrennten Wegen gelangt man selten weiter als zu einem Punkte, wo die eigentliche Kunst erst anfängt. Sei man vorgeschritten auf dem Wege des bewußten Verfahrens zu einer selbst innerlich gesetzlichen Gestaltung eines Kunstwerkes, wie sie Lessing gelang, so wird nun wieder gefordert, daß diese Gesetzmäßigkeit möglichst verborgen, daß der geistige Gehalt in sinnliche Formen verhüllt werde. Schreiben wir die Gesetzmäßigkeit des Kunstwerkes vorzugsweise dem bewußten Verfahren zu, so ist jene specifische Kraft des dichterischen Genius, Alles plastisch, in sinnlicher Vorstellung, in lebendiger Bildlichkeit darzustellen, eine wesentliche Naturgabe, ein unwillkührliches Bedürfniß und instinktiver Drang und Trieb. Durch diese Gabe erhält das Kunstwerk die Unmittelbarkeit, die ihm den Schein des Kunstlosen gibt; das Absichtliche verschwindet bei dem ersten Eindruck, wie umgekehrt bei der tieferen Betrachtung das scheinbar Absichtlose vor der unterliegenden Gesetzlichkeit verschwindet. Wie in dem Genius selbst der Widerstreit zwischen Geist und Natur aufgehoben ist, so

ist in seinen Werken der reale Schein und die ideale Wahrheit, Bild und Gedanke, der geistige Gehalt und die sinnliche Form mit einander versöhnt und ausgeglichen.

Worin zeigt sich aber, um gleich hier von der Gesetzmäßigkeit in Shakespeare's Werken auf ihre eigentliche Kunstmäßigkeit zu kommen, worin zeigt sich in diesen fast nur um ihre Naturtreue gepriesenen Werken die Idealität, die den wahren Dichter erst macht, die Erhebung über den Horizont der Wirklichkeit, die wir an das ächte Kunstwerk verlangen?

Die Zufälligkeit und Dürftigkeit der wirklichen Welt, ihr Mangelhaftes und Ungestaltes ist es wesentlich, was das Bedürfniß der Kunst in dem menschlichen Geiste erzeugt hat; auf dem Grunde dieses Bedürfnisses ist ihr das Gesetz und der Beruf vorgeschrieben, uns von all dem Niederen, Bedeutungslosen und Unschönen, das der Wirklichkeit anklebt, zu befreien, uns auf die heitere Höhe eines schöneren Daseins zu erheben, die Natur nachahmend zu veredlen. Diese Forderung war auch Shakespeare's Zeit ganz geläufig. Sein Zeitgenosse Bacon gab der Dichtung diesen großen Beruf: da die sinnliche Welt an Würde geringer sei, als die menschliche Seele, so gewähre die Dichtung dem Menschen, was die Geschichte versagt; sie genüge dem Geiste mit dem Scheine der Dinge, da das genügende Wirkliche nicht zu haben ist, und führe so den Beweis, daß der menschlichen Seele eine vollkommenere

Ordnung und herrlichere Größe gefalle, als die in der Natur gefunden wird. Auch Shakespeare selbst scheint denselben Gesichtspunkt gewonnen zu haben. Ueberall ist er ja voll von der bekannten Ansicht des Aristoteles, daß die Kunst auf Nachahmung der Natur, oder wie Er sagen würde, auf wetteifernder Nachahmung der Natur beruhe. So haben wir im Antonius gesehen, daß er die beiden Fälle kannte, wo die Natur alle Ideale der Kunst überbietet, und wo die Kunst die Natur siegreich herausfordert. Denn wie Göthe, so hätte auch Er die sensuelle Ansicht getheilt, daß das Ideal der Kunst mit den Ideen und Typen der Natur zusammenfalle, nicht hätte er wie Schiller jenseits dieses aus der Natur entwickelten Ideals noch ein geistiges Vernunftideal statuirt, das außerhalb aller Sinnenwelt gelegen wäre.

Wenn aber auch Shakespeare diese richtige Ansicht der Kunst theoretisch gehabt hätte, wie stimmt damit seine Ausübung zusammen? Sagten wir nicht selbst, (3, p. 165.) daß „das Interesse an der sittlichen und psychologischen Wahrheit ihm allezeit höher stehe, als das Interesse an der äußeren ästhetischen Schönheit?“ Stellten wir uns nicht damit ganz auf die Seite derer, die bei Shakespeare nichts, als eben immer die Natur, die Wirklichkeit, das realistische Prinzip bewundern? Sank er nicht in diesem Streben nach Naturwahrheit oft bis zu dem Standpunkt der niederländischen Genremalerei herab, wo er jene Aufgabe der Kunst ganz vergaß, aus dem Unförmlichen

und Niederen das Schöne und Edle zu entwickeln? Ist er nicht in der Darstellung des Bösen, das in sich mistönig und häßlich ist, weit über die Linie der Schönheit hinausgegangen? Ist nicht das Zusammenfassen des Erhabensten mit dem Niedrigsten, die Mischung von Scherz und Ernst allein hinreichend, die gemeine Naturwirklichkeit in seinen Stücken zu charakterisiren? Und verräth er nicht in all diesem zu sehr die Zeit, wo das Nackte der Natur, selbst bis auf seine äußerste Häßlichkeit, aufzudecken, das allgemeine Geschäft jener Volkspoesie, jener sogenannten grobianischen Literatur, der Burlesken und Satyren des 16. und 17. Jahrhunderts war, und in höheren Regionen selbst das Geschäft eines Machiavelli und Spinoza?

Worin also (daß wir diese Frage wiederholen) könnte sich die ideelle Ader dieses Dichters offenbaren?

Diese Frage würden wir anders beantworten, als Andere, als z. B. Ulrici gethan hat, der Shakespeare's einziges Mittel, seiner Darstellung ein ideelles Gepräge zu geben, in der Ideeneinheit der Composition fand. Wir würden glauben, die ideelle Ader eines großen Dichters verrathe sich so wenig in einzelnen Mitteln, wie seine geniale Ader in dem Vorwalten einer einzelnen Kraft; wir würden auf die gestellte Frage antworten, diese ideelle Ader offenbare sich in nicht weniger als in Allem.

Sie zeigt sich schon im Vortrage, schon, wie wir oben andeuteten, in dem Gebrauche der metaphorischen Rede, in deren Natur und Zweck. In der Doppelnatur der Me-

taphor, in dieser Verbindung des Aehnlichen, in der Zusammenfassung des Zweifachen in Einem liegt von selbst ein verstärkter und erhöhter Ausdruck, wie er der Schilderung mächtiger Leidenschaften gemäß ist; es spricht sich in ihr immer der bildsame Trieb der dichterischen Phantasie aus, da sie in dem kleinsten Mittel der Dichtung jene Versinnlichung des Geistigen enthält, die im Großen der höchste Zweck aller Kunst ist.

Ein ganz wesentliches zu der ideellen Wirkung eines Shakespeare'schen Dramas thut sodann die Aufführung; durch sie kommt erst die ganze Macht des Dichters zu Tage. Wie natürlich die scenische Darstellung eines Schauspiels ausfallen möge, immer wird sie über die Prosa der Wirklichkeit hinausheben. Denn keine andere Kunst wirkt mit so vereinten Kräften und Mitteln auf die menschliche Phantasie. Alle Künste entziehen dem Dargestellten etwas am Leben, indem sie das Leben nachahmen; die Malerei nimmt die volle Gestalt, die Sculptur die Farbe, beide die Bewegung hinweg, das Epos verwandelt Thaten in Worte, die Musik Worte in Töne, nur das Schauspiel wirkt mit allen Mitteln zugleich, mit Gestalt, Farbe, Ton, Wort, Miene, Bewegung und Handlung; es gibt die volle Wirkung des Geschehenden, und nimmt nur die enge Begränzung von Zeit und Raum hinweg. Das Resultat dieser Wirkung kann man sich beim Lesen nur mühselig durch Erinnerung und Vorstellung ersetzen, man bleibt mit Gefühlen, Betrachtungen und Zweifeln auf einzelnen

Theilen hängen, und kommt schwer zum Eindruck des gelesenen Ganzen, geschweige zur Vorstellung von dem Eindruck des Gesehenen. Bei der Aufführung dagegen kommen die einzelnen Eindrücke nicht auf, sie werden weggeströmt ehe sie festhaften können, die einzelnen Unebenheiten, über die wir beim Lesen straucheln, thun bei der vollen Bewegung des dramatischen Körpers seiner Kraft und seiner Schönheit keinen Eintrag. Wir werden von der Aufführung gezwungen, nicht wie beim Lesen auf den Worten zu weilen, sondern auf dem, was das Schauspiel darstellen will, auf der Handlung. Gerade dieß macht die idealische Wirkung aus. Denn in dem handelnden Menschen compromittiren immer seine sämmtlichen Kräfte; Thaten nehmen des Menschen ganzes Wesen in Anspruch und bringen sein bestes oder stärkstes Theil zur Blüthe; sein Empfinden und Denken, sein Wille und alle Energie und Eigenschaften seiner Natur sind in der auf Einen Punkt gespannten Handlung wie in einem Brennpunkt versammelt, der Mensch bewegt sich in seiner Ganzheit, und dieß ist an sich ein poetischer Moment, den auch alle lebendige That in der Wirklichkeit in sich trägt. Je naturgetreuer dieß nun von dem Schauspieler dargestellt wird, desto größer wird der Reiz der Aufführung sein, desto stärker wird die Macht und Tiefe der Wirkung sowohl, als auch der ideelle Glanz des Dramas hervortreten, was Alles durch kein Surrogat des Gedankens und der Erklärung ersetzt werden kann.

Das Ideale in Shakespeare's Drama zeigt sich alsdann allerdings auch in dem, was Ulrici hervorhob, in der Kunstmäßigkeit der Composition, in der Rückbeziehung aller Theile und Episoden, aller Charaktere und Handlungen auf die Eine Grundidee, von der der Dichter in seiner Anlage ausgegangen ist; eine Eigenschaft, auf der vorzugsweise die Vergeistigung der Materie beruht, die ein wesentliches Kennzeichen der ideellen Natur eines Dichtungswerkes ist.

Es zeigt sich jenes Idealistische ferner in dem hohen sittlichen Geiste, der über den Verschlingungen der Schicksale und über dem Ausgange der menschlichen Thaten in Shakespeare's Schauspielen waltet, der jene höhere Ordnung vor uns entwickelt, die Bacon in der Dichtung verlangte, der die ewige und unbestochene Gerechtigkeit in den menschlichen Dingen nachweist, den Finger Gottes, den unser stumpferes Auge in der Wirklichkeit nicht überall sieht.

Es zeigt sich Shakespeare's idealistrender Geist auch, wo man es meisten bestreiten wird, in seinen Charakteren. Hier allerdings fußt der Dichter am festesten auf der Wirklichkeit, weil hier die Motive der Handlungen zu begründen, ihre Wurzel zu legen war; und dieß glaubte er nicht naturtreu und wahr genug thun zu dürfen, weil mit der Wahrheit der Motive der Werth des Kunstwerks steht und fällt. Wie sehr aber Shakespeare's Charaktere bloße Natur zu sein scheinen, wir zeigten schon oben, daß, sobald

man sie an das Leben selber hält, ihre ideelle Natur, ihre typische Größe, die Normalidee der gegebenen Charakterform hervorspringt; es sei, daß sie als Naturcopien auch von Originalen von untergeordneter oder zweideutiger Natur erscheinen, so sind sie doch immer nach der Aristotelischen Vorschrift ins Schönere, oder wenigstens ins Vortheilhafte und Starke gezeichnet. Betrachte man seine tragischen Figuren, in denen die Aristotelische Forderung der gemischten Charaktere schon alle idealische Vollkommenheit ausschließt, in denen die innere Entzweiung, die Abweichung vom Guten und Schönen die darzustellende Aufgabe ist, immer wird in der selbstvernichtenden Leidenschaft noch die Größe durchleuchten und in der Verirrung der menschliche Adel, der uns zur Bewunderung zwingt. In den bösesten seiner Bösewichter ist noch eine Kraft der Selbstbeherrschung, oder eine intellectuelle Ueberlegenheit, oder eine beharrliche Selbsttreue und Hoheit im Unglück wirksam, die selbst dem Häßlichen eine schönere, wenigstens eine starke, ungewöhnliche Seite abgewinnt. Blicke man auf seine burlesken Gestalten, wo das Alberne in Carricaturen verkörpert erscheint: sie sind immer als Schatten gegeben, um die helleren Seiten der menschlichen Natur ins Licht zu stellen; aber auch an und für sich betrachtet geben sie wie die besseren Genrebilder noch eine künstlerische Befriedigung, nicht allein durch den Reflex des wohligen Humors, mit dem der Dichter sie schildert, sondern auch durch die innere Selbstzufriedenheit und

glückliche Beschlossenheit in diesen Figuren, die uns, überall wo wir sie treffen, wohlthätig berührt.

Halte man aber Shakespeare's Charaktere nicht blos gegen das Leben, vergleiche man sie mit dem Besten, was die dramatische Kunst neuerer Zeiten hervorgebracht hat, und man wird erstaunen, nicht allein, welch ein verdichteter Kern von Leben, sondern selbst von idealer Schönheit diesen Gestalten inne wohnt. Befrage man sich nur bei dem Schauspieler: in allen Dramen aller neueren Dichter gibt es flaue Rollen, die sich ein guter Spieler zu übernehmen sträubt; bei Shakespeare ist dergleichen kaum überhaupt zu finden! Stelle man z. B. irgend eine der unbedeutenderen seiner Gestalten, stelle man das Bild der Charakterschwäche, der Untreue, der schwankenden Neigung, den Proteus, gegen die Clavigo, Weislingen, Ferdinand bei Göthe, und selbst der Weichling wird ein starker Charakter; halte man den Antonius neben sie, und wir haben in dem Schwächling einen Heros; dieß läßt sich in aller Dichtung nur mit Homer's Charakteren vergleichen, bei dem auch Paris ein Held ist. Trete man aber zu den an sich ideelleren Gestalten, den Helden des eigentlichen Schauspiels bei Shakespeare herüber, zu den Heinrich und Posthumus, in denen, nicht ohne Kämpfe, die höchsten Grade menschlicher Tugend und innerer Ausbildung erreicht sind: sie sind allerdings nicht wie jene Helden der französischen Bühne, oder wie die Blumenseelen Schiller's Gedankenbilder von blos gedachter Exi-

stenz, es sind realistische Ideale, aber eben darum ächt ideale Charaktere, die mit der Wahrheit bestehen, und deren qualitative Seltenheit in Shakespeare's Charaktergruppe schon durch ihre quantitative Seltenheit in weit höheres Licht gerückt wird, als die Vortrefflichkeit jener hohlen Personificationen abstrakter Ideale. Noch aber bilden auch diese nicht die Spitze von Shakespeare's ideelleren Charakteren; sie muß man unter seinen Frauen suchen. Kein Dichter hat das weibliche Geschlecht zugleich wahrer geschildert und höher gefeiert als Shakespeare. Nirgends hat er die Frauencharaktere zu zeichnen gewürdigt, die selbst den größten neueren Dichtern Lieblingsfiguren waren, die Mittelgeschöpfe zwischen Verbrecherin und Märtyrin, zwischen Buhlerin und Göttin; nirgends hat er die Unsittlichen des Geschlechtes weder mit der Vorliebe vervielfältigt noch ihre Schwäche mit dem Zauber umgeben, wie dieß bei uns herkömmlich ist; er hat seine Cleopatra und Cressida nicht wiederholt und das Einemal selbst die reizende Verführerin nicht in verführerische Reize gekleidet. Da, wo er jene leichteren, durch intellectuelle Gewandtheit, durch eine kecke und freie Zunge vortretenden Frauen geschildert hat, wie hat er selbst diese Rosalinden und Portien mit einem Walle unnahbarer Sittsamkeit umgeben! Er führt sie verkleidet in Mannestracht in kitzliche und versuchende Lagen und rauhe Berührungen, auch dann ziehen sich die freiesten darunter mit ganzer Unbefangenheit und Unschuld aus diesen Lagen heraus.

In den schönsten seiner Frauencharaktere aber, in den naiven seiner dritten Periode, die für Göthen so schwierig zu entwerfen gewesen wären, wie Göthe's Frauen des naiven Schlags für Schiller waren, ist die Schönheit des weiblichen, ja des menschlichen Ideals am vollendetsten. In ihnen waltet jene Ganzheit der Natur, womit wir bezeichnen, was uns Männer so viel öfter an den Frauen bewundernd hinaufschauen macht, als wir uns je versucht fühlen könnten, auf sie herabzusehen. Keine einzelne Eigenschaft hebt vorherrschend die Gleichgewogenheit ihrer Natur auf; die geistigen und Seeleneigenschaften verschmelzen in einander zu einem vollkommenen Einklang des Wesens; die ursprüngliche Ungetheiltheit der Natur, ihr höchster Begriff, ist hergestellt, die Zusammenstimmung von Kopf und Herz, von Neigung und Wille; die Unbewußtheit ihrer selbst und ihrer Vorzüge, die Sicherheit, mit der sie immer das, was sie sind, ganz sind, die Unbefangenheit, mit der sie sich von nichts Aeußerem in ihrem Gange stören lassen, die Unbekümmertheit, mit der sie sich ihren Gefühlen, ungeirrt von Bedenken, dahingeben, die Art, wie sie von dem Gegenstande, der sie gerade bewegt, ganz ausgefüllt sind, diese bewundernswerthe Totalität gibt diesen Geschöpfen ihren unendlichen Reiz. Stelle man diese Wesen, die von allen weibischen Untugenden der Koketterie und Ziererei, und all den kleinen Attituden der Eitelkeit gänzlich unberührt sind, neben die vagen Seelenformen bei Schiller, neben die flachen Bildungen

selbst bei einem Göthe, in denen durch den Zwang des conventionellen Lebens der Keim der frischen Natur erstickt ist, der in allen Shakespeare'schen Frauen in voller gesunder Kraft sproßt, — und lerne man, was ächte Idealität, sei es der Kunst, sei es des sittlichen Wesens, ist.

Mit allem diesem ist noch nicht das letzte Wort über die Idealität der Shakespeare'schen Dramen gesprochen. Sie wird sich am unbestreitbarsten nicht in diesem und jenem Einzelnen, sondern nur im Ganzen beobachten und herausfühlen lassen. Der einzelne Charakter kann füglich nur Mittel zum Zwecke des Ganzen, und es mag insofern das Ideelle in ihm latent sein, ohne daß dieß dem Kunstwerke Eintrag thut. In den Statuen der Alten liegt das Ideal in der einzelnen Gestalt, weil sie zugleich das ganze Kunstwerk ist. In einem zusammengesetzten Dichtungswerke sucht man die künstlerische Hand zuerst in der Symmetrie und der Zusammenstellung des Ganzen und in der Weihe seines Gehaltes. Wir können dann das Verzerrte, das Niedere, das Böse im Einzelnen nicht tadeln, wenn es dient, ein Höheres, Gesünderes, Besseres in desto schöneres Licht zu rücken. Der Dichter kann uns in seinen Charakteren das Abweichen, das Ueberspringen, das Zurückbleiben unter der Linie des Schönen, Wahren und Guten zeigen, wenn nur Er selbst mit seiner ordnenden Hand diese geistige Richte, diese Linie genau einhält, wenn er nach ihr die Geltung der Charaktere, die Schicksale, das Werden und den Ausgang der Handlung bemißt.

Das Ideelle, das Nothwendige, das Sittliche und Wahre mag selbst nur in dem Ergebnisse des Geschehenden heraustreten, und mag in der eigentlichen Tragödie immer ganz negativer Art sein, der Dichter hat schon mit jenem poetisch-sittlichen Hintergrunde, mit dem idealen Himmel über seiner realen Welt, seiner Aufgabe Genüge gethan; das Ideale liegt dann in letzter Instanz nicht, oder nicht blos in der Beschaffenheit der Charaktere und nicht in der Natur der Handlung, sondern dort, wo auch die Einheit der Shakespeare'schen Dramen liegt, in der Idee.

Wie wahr aber dieß Alles auch sein mag, was wir uns hier auseinanderzusetzen bemühen, dennoch bleibt uns etwas im Gefühle zurück, was sich dawider sträubt, sich bei dem Gesagten zu beruhigen. Das realistische Element ist in Shakespeare so vorschlagend, wenn man ihn gegen das griechische Drama hält, daß keine noch so treffende Einsprache uns den Eindruck dieses grellen Gegensatzes hinwegzureden vermag. Solche allgemeine Eindrücke haben zwar auch schon große Meister der Kunst außerordentlich getäuscht. Göthe hatte lange Zeit im Homer eine unnatürliche Idealität gesehen, bis ihm diese weiterhin immer mehr unter der wunderbaren realen Wahrheit dieses Dichters verschwand; Schiller hatte in Shakespeare umgekehrt anfangs nichts als Realismus gesehen und von seiner grellen Wahrheit sich abgestoßen gefühlt, weiterhin gewannen es dessen ideale Seiten mehr über ihn, die ihn in seiner Ansicht sogar dem alten Drama naherückten. Die

Masse des realen Stoffes ist in Shakespeare so groß, daß es schwer ist, auf dessen Geist hindurchzudringen, den eigentlich nur die Aufführung großer Schauspieler unter einer geistvollen Leitung ganz zu Tage fördern wird; dieß ist, was in der fraglichen Beziehung immer zu großen Fehlurtheilen verleiten wird. Selbst aber, wenn wir uns einen Zwang anthun, und die alte Tragödie in noch so realistischem und Shakespeare in noch so idealistischem Lichte sehen wollten, wir würden doch immer sehr schwer dahin gelangen, unseren Dramatiker von der Seite der gleichgewogenen realen und idealen Elemente mit Homer vergleichen zu wollen, von der unsere Göthe und Schiller diesen Epiker nicht aufhörten zu bewundern.

Wenn von dem Idealen der neueren Kunst überhaupt die Rede ist, so wird man immer zu Ungerechtigkeit versucht sein, sobald man nicht die verschiedenen Bedingungen in die breiteste Erwägung zieht, unter denen das Alterthum und die Neuzeit die Künste pflegten. Die alte Kunst, aus einer ganz reinen und unversehrten, primitiven Existenz und aus dem innigsten Verbande der Menschen mit der Natur hervorgegangen, schloß sich in jenen wunderbaren Gebilden der griechischen Plastik den Schöpfungen der Natur gleichsam erhöhend und erweiternd an, wo diese die Gränze ihrer Bildungen erreicht hatte. Es gelang jenem Geschlechte, dem menschlichen Geiste und der Natur zugleich die Gesetze der höchsten Schönheit abzulauschen und diese in einer physisch todten, geistig ewig

lebendigen Gestalt auszuprägen. Das Beste, was diese Kunst geleistet und die dramatische Dichtung ihr zur Seite gebildet hat, hat eine Art Nothwendigkeit, Wahrheit und Schönheit voraus, wohin jede Kunst späterer Zeiten vergebens nachstrebt, nachdem wir aus der Jugend der Welt, aus jenen leichten Bedingungen des Daseins für immer herausgetreten sind in ein Leben, das von tausend Sorgen der Subsistenz und von den härtesten Kämpfen mit materiellen Hemmnissen und geistigen Gegenwirkungen erschwert ist. Wir kehren zu den Dichtungen einer solchen Zeit schon aus denselben Gründen gern zurück, aus denen wir auch zu ihrer Geschichte eine Vorneigung haben; es wird uns leichter, Athens Größe unter Perikles, als das perikleische Zeitalter Englands unter Elisabeth zu genießen, nur weil diese Größe einfacher war; wir werden, wenn uns beide Dichter gleich geläufig sind, von Shakespeare leichter zu Aeschylus' Orestiade übergehen als umgekehrt, weil in den leichteren, jugendlichen, unschuldigen Verhältnissen der Kunst wie des Lebens leichter und reizender zu verweilen ist, als in verwickelten. Diese Sätze wollen wir voranstellen, nicht um uns unsere Bewunderung der neueren, unendlich erschwerten, schon durch Besiegung der Schwierigkeiten verdienstvollen Kunst im geringsten zu vergällen, sondern nur um anzudeuten, daß uns die hingegebenste Freude an ihr keinen Augenblick einseitig und von der Bewunderung der alten Kunst abwendig gemacht hat, die als der reinste Quell aller Kunstbildung angesehen

bleiben muß, so lange nicht Geschmack und Civilisation der Welt auf gänzliche Abwege gelangen soll. Nachdem aber in der neueren Zeit die menschliche Natur sich ungemein erweitert, die Gesellschaft ausgebreitet, die religiöse, wissenschaftliche, staatliche Cultur unermeßliche Weiten und Tiefen eröffnet hat, da galt es nicht mehr blos, eine naheliegende, enge, leichtübersehbare nationale Bildung, die man nur in Einer Richtung hatte wirken und bald auf eine gewisse Spitze gelangen sehen, in die Kunst herüberzunehmen, es galt, die ganze Breite der Welt und der Geschichte, des äußeren und inneren Stoffes zu bewältigen; und der Natur den Spiegel vorzuhalten, war jetzt vielleicht ein schwierigerer Kunstberuf, als im Alterthum der Wetteifer mit ihren erhabensten Bildungen.

Gleichwohl war auch im Alterthum, wenigstens in der Gattung, die die höhere Vollendung erhielt, im Epos des Homer, die reale Naturwahrheit, das Spiegelbild des Lebens, immerhin die erste Bedingung der Dichtung; in dieser Forderung würde Homer mit Shakespeare und mit Lope de Vega, und mit ihnen der ächteste realistische Dichter der Neuzeit, unser Göthe, zusammenstimmen. Nur warf in jener Zeit das Leben an sich ein schöneres Bild in den Spiegel. Die Heroenwelt, der große Gegenstand der griechischen Dichtung, kennt nur Menschen, die auf sich selber allein stehen, die unbeengt von staatlichem und conventionellem Zwange sich selber Gesetz sind; solch eine Zeit ist in sich selber poetisch durch Jugend und Einfalt

der Sitte. In der neueren Zeit und besonders in unserem nordischen Klima verlor der Körper und die Gestalt des Daseins, unter äußeren Hüllen und unter der inneren Hülle geistiger Heuchelei und vielfacher Abirrung von der reinen Natur, seine ursprüngliche Schönheit; die Noth des Lebens in den borealischen Klimaten zerpflügt die Gestalt und die Züge und verwischt das Typische der Natur, fördert dagegen die Ausbildung des Individuums, arbeitet den Geist und sein Hülfsmittel ganz anders heraus und wirkt auf Erzeugung energischer Charaktere. Daher nun trägt alles nordische, germanische Kunstideal, außer seinem Gegensatze gegen die alte Kunst, noch ein besonderes Abzeichen von aller südlichen, romanischen Kunst, auch der neueren Zeiten, an sich, das für Shakespeare's Drama ganz besonders charakteristisch ist. Alle südliche Kunst, Musik, Malerei und Dichtung, hat von jeher die Schönheit der äußeren Form, das Sinnliche und Gefällige der Erscheinung, die Glätte der Melodie, den schmeichelnden Tonfall der Verse, die regelmäßige Gestalt bevorzugt; die nordische Kunst dagegen wurde durch die Mangelhaftigkeit der äußeren Natur vorgedrängt auf das Innere und Geistige, auf das Bedeutsame des Inhalts, auf das Gemüth in dem Tonstücke, auf den Sinn in den Versen, auf die Wahrheit des psychischen Ausdruckes. Darin gewann es die nordische Malerei und Musik der südlichen ab, und ein Meister wie Titian reichte in dieser Beziehung dem Norden vom Süden aus die Hand, und Händel ward wie

Shakespeare erst groß, als er den italischen Geschmack gegen den germanischen aufgab. Diese Richtung der Kunst machte die Hereinziehung aller sittlichen und geistigen Elemente unvermeidlich, denen in zahllosen Dichtungen der Italiener und Spanier ein äußerst geringes Theil zugewiesen ist; und diese Verbindung gibt aller nordischen Kunst, was sie ihr an äußeren Reizen entziehen mag, an innerem Gehalte wieder zu; dieß ist's, was einen Shakespeare gegen einen Ariost so vollwichtig macht. Die Begriffe vom Schönen bedürfen hiernach einer wesentlichen Unterscheidung. Wir finden wohl in der Natur ein Weib schön, obwohl es in seinen äußeren Zügen regelmäßige Schönheit nicht ansprechen kann; das Spiel seiner Seele, die Erscheinung der inneren Schönheit ersetzt uns, ja überbietet uns die kalte Schönheit der Gestalt, in die keine Seele hereintritt. So ist ein blüthenstrotzender Baum unbestreitbar für jeden ein reizender Anblick, obwohl er malerisch nicht einmal bildbar ist. Die Seele, das Leben des Baums erscheint in dem Moment der Blüthe, in dem Fruchtansatz, auf dem höchsten Gipfel, und dieß lebendige Naturschöne fesselt uns mehr als das Kunstschöne, das Malerische. Mehr wenigstens f ü r d e n M o m e n t, obwohl schwerlich auf die Dauer. Denn in der Natur dieses lebendigen Naturschönen ist das Vorübergehende nothwendig gegeben. Wir würden das schönste Seelenspiel in menschlichen Gesichtszügen, der ungemeinen Anspannung wegen, nicht auf die Dauer ertragen; so auch nicht die

glänzende Fülle des Blüthenbaums. Die Schönheit der Züge an sich aber, die Schönheit des wohlgebildeten Baumes in seiner anspruchlosen Gestalt gewinnt uns gerade durch Dauer und wiederholte Betrachtung, und ist gerade dadurch künstlerisch reiner und werthvoller. In dem längeren Epos würden wir daher die Nachahmung jenes lebendigen und geistigen Schönen nicht ertragen, es erfordert plastische Schönheit und eine strenge, stets gemessene Haltung; in dem Drama aber, das flüchtig, auf kurze Zeit der Darstellung berechnet, an uns vorübergeht, in dem seiner ideenhaltigen Natur nach das Geistige zur Erscheinung kommen soll, das das Leben lebendig und nicht in todter Schrift oder Formen nachahmt, ist jenes Geistig-Innerliche, jenes lebendig Schöne an seiner ganz eigentlichen Stelle. Und dieß ist der Grund, warum Shakespeare's „Interesse an der sittlichen und psychologischen Wahrheit allezeit größer war als sein Interesse an der äußeren ästhetischen Schönheit;" warum seine dichterischen Ideen immer sittlich-psychologischer Natur waren, warum sein Kunstideal wesentlich geistiger Natur ist. Mit diesem Kunstideal, in dem sich Wahrheit, Güte und Schönheit aufs Innigste die Hand reichen, gehört Shakespeare ganz dem germanischen Stamme und der nordischen Geschmacksbildung an.

Die Stellung aber, die Shakespeare, um hiernächst von der Vergleichung mit der antiken Dichtung abzusehen, in Bezug auf das Ideelle seiner Kunst innerhalb dieses

Bereiches des nordischen Kunstgeschmackes einnimmt, ergibt sich am leichtesten, wenn man ihn im Großen neben die Kunstgestaltungen der neueren Zeiten überhaupt hält.

Je mehr die reinen, an sich poetischen Zustände des Alterthums in den verwickelten Verhältnissen der neueren Welt verloren wurden, desto mehr, hätte man denken sollen, müßte diese das Bedürfniß empfunden haben, sich aus der prosaischen Wirklichkeit in den Bildungen ihrer Kunst emporzuheben. Dieß Bedürfniß schien das Mittelalter in der That empfunden zu haben. Die ganze ritterliche epische Dichtung der Romanen bewegt sich in ganz ideellen, übernatürlichen Sphären, und die ihr nachfolgende Kunst der Allegorie und der Idylle hielt diesen idealistischen Charakter wieder in anderer Art fest. Die Entfernung von der wirklichen Welt und der Menschheit des gewöhnlichen Schlages und Blutes ist in diesen Dichtungen ganz allgemein. Das Wunderbare und Phantastische, das Uebernatürliche in allen Gestalten, Riesen, irrende Ritter, Zauberer, Märtyrer, Wunderthäter, Heilige, Leidenshelden aller Art sind ja der bekannte Inhalt dieser Werke. Mit diesem ganz Ideellen mischte sich dann das Wirkliche von einer Seite, die der Kunst am weitesten abliegen sollte. In diese romantischen Dichtungen des Mittelalters sind jene ebenso bekannten Begriffe und Darstellungen von einer ganz besonderen Ehre, Liebe und Treue, einem ganz besonderen Liebes- und Lehndienste eingegangen, die ganz nur auf der Convention des höfischen Rit-

terlebens beruhen, auf Willkühr, Laune und zufälliger Zeitsitte, eben dem, was die Kunst der Wirklichkeit abstreifen soll, um eine allgemeinere Wahrheit zu gewinnen. Diese wunderliche Verschmelzung des Wunderbaren und des Conventionellen, mit all dem Flachen und Stationären, das ihr anklebt, hat der ganze Süden auch noch nach dem Ausgang des Mittelalters festgehalten, die Epiker Italiens nicht minder als die Dramatiker Spaniens. Das spanische Drama dreht sich ganz um jenes reizbare und spitzfindige Ehrgefühl und seine grillenhaften Conflicte mit Liebe und Unterthanenpflichten herum, oder es nahm die ausschweifenden Stoffe der Ritterromane auf, überlud sich mit Unwahrscheinlichkeiten, Unmöglichkeiten und Verwirrung und ward, wie Cervantes sagte, ein Spiegel, nicht des Lebens, sondern des Abentheuerlichen. Dieß gilt selbst von dem religiösen Drama in Spanien, in dem das Wunderbare ohne alle Controlle Eingang fand, das neben der Ausbildung der Bühne ihre Kindheit festhielt und noch spät den Geist eines Calderon in tiefsinnige Irren führte.

Gegen diesen Kunstcharakter des Mittelalters, des Südens, des romanischen Stammes reagirte seit den humanistischen und reformatorischen Bewegungen in Niederland, Deutschland und England der Geschmack und die Natur des germanischen Stammes, des Nordens, der neueren Zeit. Diese Zeit bildet in ihrer Kunst gegen das Mittelalter einen eben so scharfen Gegensatz wie in ihrer Religion und in ihrer Staatenbildung. Diese Kunst unter

der Bezeichnung der Romantischen mit der mittelaltrig-südlichen Kunst, im Gegensatze zu der antiken, in Eins zusammen werfen zu wollen, ist ein so kolossaler Fehler, wie wenn man die plastische griechische Kunst mit der symbolischen des alten Orients in Eins thun wollte. Mit demselben Rechte, mit dem man Shakespeare, weil er einige ritterliche Novellen dramatisirt hat, einen romantischen Dichter nennen will, kann man auch Homer so nennen wegen der Abentheuer seiner Odyssee. Die neuere Kunst, die man im Gegensatze zu der romanischen als eine germanische, nordische, protestantische zu bezeichnen hat, hat vielmehr gerade ihren bestimmten, haarscharf verschiedenen und wesenhaften Charakter darin, daß sie die Ausartungen der romantischen Kunst, nach beiden Seiten, nach dem Uebernatürlichen und dem Conventionellen des Ritterthums hin, gleichmäßig vermied und auf das Prinzip der Naturwahrheit, das im Mittelalter gänzlich verfehlt war, in einem natürlichen Gegenschlage zurückging. In dieser Reaction geschah, wie es in der Natur aller Reaction liegt, in doppelter Weise zu viel. Die grobianische Literatur des 16. Jahrhunderts, die Genremalerei der Niederländer und ähnliche Zweige der Kunst gingen von dem Uebernatürlichen bis u n t e r die Natur zurück; das anticonventionelle Streben von Shakespeare's und Göthe's Zeitgenossen schlug in Rohheit und Freigeisterei um; die vagen Charakterformen der sittlichen Dichtung verkehrten sich in den englischen Originalromanen

zu Sonderlingen; die ausschweifende Abentheuerlichkeit erhielt in den bürgerlichen Romanen und Schauspielen den Gegensatz der gemeinen häuslichen Prosa. Die Kunst, die sich im gehaltlos Ideellen verirrt hatte, sollte auf das Greifliche der Natur zurückgeführt werden, um einen sicheren Maasstab der Beurtheilung wiederzufinden; die täuschende Wahrheit galt nun als das Erste und Letzte; das Kleinste und Niedrigste wurde der künstlerischen Behandlung nicht unwerth gefunden, und die bloße technische Fertigkeit der Nachahmung ward die Probe des Talents. Auf diesem Wege gerieth die neuere Kunst in das entgegengesetzte Extrem der nackten Naturwahrheit gegen das Uebernatürliche, und an die Stelle der ritterlichen Conventionen setzte sie die bürgerlichen des germanischen Mittelstandes.

Das ist nun Shakespeare's künstlerische Größe, daß er, in der Mitte der Zeiten, an dem Uebergange von der alten zur neuen, von der südlichen zur nordischen Kunst stehend, auch in die Mitte dieser beiden Extreme trat, beide, das Abentheuerliche und das Conventionelle, das Vage und Enge, das Ueber- und Unternatürliche, Hyperreale und Hyperideale ausschloß, und auf die normale, gesetzgeberische Stelle aller Kunst rückte, wo sich Realität und Idealität innig verschmilzt. Jener romantische Geschmack suchte sich in dem spanischen Drama seine letzte Zufluchtstätte; in demselben Jahre 1588, wo dort Lope de Vega seine reiche Laufbahn in dieser Richtung begann,

trat Shakespeare in England auf und stellte der Kunst in derselben Gattung ein anderes Ziel. Ihm gab der Protestantismus die erwünschte Freiheit, den Druck der Religionssatzung und des Despotismus zu überwinden; er durfte Mysterien und Moralitäten, den ganzen religiösen Kreis der romantischen Dichtung, Wunder und Wunderthäter aus dem Reiche der Kunst verbannen; allem falschen Glaubensheroismus ging er wie allem idyllisch quietistischen Leben in grundsätzlicher Gleichgültigkeit vorbei. Wo er das Wunderbare gebrauchte, that er es in rein symbolischem Sinne und baute es auf Wahrheit und Natur. Er dreht sich nicht wie die Ritter- und Zauberstücke der Spanier in abentheuerlichem Stoffe abentheuerlich herum, sondern lehnte sich auf die Geschichte und den realen Boden des Lebens, fern von dem genialen Leichtsinn eines Lope, mit dessen Schöpfertrieb er die Besonnenheit einesinst inctiv philosophischen Geistes verband. Wenn die romantische Kunst durch Seltsamkeit der Motive, durch verschlungene Verwicklungen im Thatsächlichen, durch das Conventionelle, das die einfache Naturwahrheit mit Willkührlichkeiten überdeckt, wesentlich von der antiken Kunst abweicht, so rückt in diesen Beziehungen Shakespeare ihr wesentlich nahe. So wenig wie das Wunder, so wenig herrscht bei ihm die Laune und Grille. Von jenen conventionellen Dingen des spanischen Dramas weiß er nichts, alles Interesse ist bei ihm allgemein menschlichen Werthes. Wo er im König Johann die Verhältnisse der Loyalität

zum Gegenstande hat, sind sie versetzt mit allen ächt menschlichen Regungen und Pflichten der Vaterlandsliebe und der Sitte. Wo er die Treue schildert, ist es nicht die conventionelle, von Amt, Stand und Staatsverhältnissen abhängige, sondern die freiwillige, die auf Pflicht und Neigung beruht. Die Liebe hat bei ihm nichts mit einem traditionellen Frauendienste zu thun, und führt nicht zu stehenden Collisionen mit Standesrücksichten; wo sich bei ihm Ungleiche lieben und verbinden, kommt das natürliche Recht immer weit vor den conventionellen Vorurtheilen zur Sprache, und die sich gegen solche Verbindungen wehren, wie Polyrenes und Bertram, thun es weit mehr aus allgemein menschlichen Beweggründen, als aus Standesgrillen. So hat er auch fast nirgends mit dem modernen Ehrenpunkte zu thun; der Begriff der Ehre fällt bei ihm mit dem des Verdienstes, des Ruhmes, der Tapferkeit und Männerwürde zusammen. Wenn Heinrich V. des Dauphin's Bälle empfängt, ist er zu voll von ächtem Selbstgefühl, dieß für eine Beleidigung zu nehmen; er rüstet sich, den übermüthigen Kitzel des Gegners zu strafen, nicht eine Scharte seiner Ehre auszuwetzen. Wenn Posthumus Imogens Ehre angegriffen sieht, will er, daß sie sie mit der That verfechte, dann will er Jachimo im Zweikampfe strafen, nicht mit einem ordalischen Versuch des Zufalls der Ehre eine eingebildete Genugthuung schaffen. Ueberall rückt hier Shakespeare auf den rein humanistischen Standpunkt der Alten und setzt in sittlicher Be-

ziehung das rein Menschliche und wahrhaft Natürliche an die Stelle von den Verirrungen der Zeitbegriffe, eben so wie er es in ästhetischer Beziehung an die Stelle des Uebernatürlichen und Conventionellen der romantischen Kunst schob. Und ebenso meidet er auf der anderen Seite das Unternatürliche und Conventionelle der nordischen Genredichtung. Er hat sich nur Einmal in den Windsorweibern zu der Schilderung der bürgerlichen Gewöhnlichkeit, der alltäglichen Verhältnisse, der Welt der Mittelmäßigkeit herabgelassen, und auch dieß Einemal hat er dieser Sphäre durch die abentheuernde Natur des Helden ein Gegengewicht gehalten. Er hat sich nirgends in die Zeichnung von Originalen und Launern eingelassen, die sich in aparten Humoren und Grillen gefallen, wie es in Ben Jonson's Schule anfing und in den humoristischen Romanen der Engländer sich fortsetzte; seine karrikirten Sonderlinge, seine Pedanten und Eisenfresser, sind ein Gemeingut der Welt. Er hat nirgends das Genreartige, die dramatische Burleske, die ganz niedere Natur isolirt um ihrer selbstwillen geschildert, wie Holberg, sondern nur im Contrast zu anderen Figuren. Dieß ist selbst da geschehen, wo er, wie in der Zeichnung seiner Lanz oder der Kärrner in Heinrich IV. am allertiefsten, wir wollen in diesen Fällen zugeben, tiefer herabgestiegen ist, als irgend einem Künstler rathsam wäre.

So im großen Gegensatze gegen die Extreme der südlich-romanischen und nordisch-germanischen Kunst gesehen,

tritt Shakespeare von sittlicher Seite immer in die richtige Mitte zwischen Uebernatur und Unnatur des Lebens auf die Stelle ächter, unverkünstelter Menschlichkeit, und von ästhetischer Seite in die Mitte von Wunderlichkeit und Zufälligkeit anf die Stelle allgemeiner Wahrheit. Von jener sittlichen Seite sahen wir ihn daher (am Schlusse unseres zweiten Bandes) an der Spitze der germanischen Kunstrichtung stehen, die den Zeitgebrauch und die Sitte des Tages nicht gläubig dahin nimmt, die vielmehr auf eine ursprüngliche Reinheit des Lebens zurücksieht und den menschlichen Verhältnissen die wahre Natur zurückgeben will, die unter den willkührlichen Satzungen der Convenienz verloren wird. Schiller's Ausspruch, daß die Dichter überall die Bewahrer der (reinen) Natur seien, entweder selbst Natur seien oder die Verlorene suchten, ist das eigentliche Manifest der neueren germanischen Kunst; es ist nur wahr von der alten und neueren Dichtung, von einem Homer oder Shakespeare; die romantischen Dichter des Mittelalters waren in diesem Sinne weder selber Natur, noch suchten sie die Verlorene zu finden. Von ästhetischer Seite aber sehen wir Shakespeare überall in seiner generalisirten Anschauung auf die Gegenstände dringen, denen eine allgemeine Wahrheit inne wohnt; es war ihm nicht genug, daß seine Dichtung einen Inhalt habe und daß ihr äußerer Körper damit in Uebereinstimmung stehe, es kam ihm auch wesentlich darauf an, daß dieser Inhalt in sich selber rein menschlich, wahr und nothwendig sei.

Mit diesem allgemeingültigsten, von Zeit und Ort und Geschmack möglichst unabhängigen Gehalte, der von allem Zufälligen und Willkührlichen gereinigt ist, besitzt Shakespeare's Dichtung das Wahre; mit seiner unnachahmlichen Gabe, es zu schildern und darzustellen, sinnlich und faßlich zu machen, mit dem Schein der Wirklichkeit zu umkleiden, besitzt sie das Schöne, das von der Erscheinung getrennt nicht zu denken ist; so weit fällt das Wahre mit dem Schönen, die Idee mit dem Ideale zusammen. Der Dichter, der dem abstrakten, an sich Wahren Gestalt und Erscheinung gibt, und der Andere, der das gemeine Wirkliche vergeistigt, die Materie beseelt, das Besondere verallgemeint, das Zufällige gesetzlich macht, kommen sich in einerlei Wirkung, in der Darstellung des Schönen, in der Verbindung des Realen und Idealen zusammen.

Und so erscheint denn Shakespeare, von dieser Verknüpfung des realen und ideellen Elements aus gesehen, in der Art vielseitig, daß man vergebens versuchen würde, seinen Dichtercharakter mit irgend einer ausschließenden Bezeichnung zu erschöpfen. Göthe hat gesagt, daß alle Synonyme, mit denen man den Kunstcharakter unterscheide, hellenisch und romanisch, antik und modern, südlich und nordisch, objectiv und subjectiv, naiv und sentimental, Natur- und Kunstdichtung u. s. sich dorthin zurückführen lassen, wo von dem Uebergewichte realer oder idealer Behandlung die Rede ist. Und wirklich kann man an Shakespeare die Probe machen, daß er, wie er diese beiden

Grundseiten in sich vereinigt, so auch mit keiner von den anderen Bezeichnungen ausschließlich zu charakterisiren ist. Sehr wenige Dichter sind überhaupt mit Einer dieser Unterscheidungen ganz zu kennzeichnen; ein Uebergewicht wird immer nach einer der beiden Seiten hinneigen, wie bei Shakespeare das Uebergewicht des Realistischen unleugbar ist; bei keinem aber sind wie bei ihm Gewicht und Gegengewicht so groß, daß man leicht über der Schwere des Einen das andere ganz übersieht. Je nach verschiedenen Seiten ins Auge gefaßt, ist er bald das Eine bald das Andere, in der That aber keines, weil er beides zugleich ist. Gegen die ritterlichen Dichter des Mittelalters gehalten ist er antik, gegen die Alten modern, gegen die französischen Dramatiker Natur, gegen seine zeitgenössischen Englischen Cultur, gegen die Spanier realistisch, gegen die englischen Humoristen ideell. Seine Dichtung scheint uns einmal unwillkührlich gefunden, wie das Volkslied, ein andermal Kunstdichtung, aus vollem Bewußtsein entstanden. Nannte Schiller das Kennzeichen des Naturdichters, daß sein Werk, im glücklichen Wurfe gelungen, keiner Verbesserung bedürftig sei, so scheint Shakespeare dieser Klasse; sieht man aber, wie er den gelungenen Wurf seines Hamlet gleichwohl glücklich verbesserte, so ist er ein mit Freiheit verfahrender Künstler. Der naive Dichter vergreift sich nach Schiller seltener in seinen Stoffen als der sentimentale, Shakespeare that es selten, und wo er es that, ward sein Misgriff zum Meister-

griffe verwandelt; er hatte die rund geschlossene Natur, wie sie Göthe beneidete, daß er sich stets das Rechte vorsetzte und die rechten Mittel ergriff. Sieht man darauf, wie Shakespeare Alles aus Welt und Erfahrung nimmt, so ist er ein naiver Dichter, sieht man dagegen, wie er auch das kostbarste Blut der eignen Brust zur Nahrung seiner Kinder dahingibt, so ist er ein sentimentaler Dichter. Wenn der niedere Stoff den naiven, die spirituelle Schwärmerei (immer nach Schiller's Unterscheidungen) den sentimentalen Dichter gefährdet, so ist Shakespeare beiden Gefahren ausgewichen; wenn bei jenem oft der Geist, bei diesem der Gegenstand vermißt wird, wenn Schlaffheit der natürliche Fehler des naiven, Ueberspannung des sentimentalen Poeten ist, wer wollte Beides von Shakespeare aussagen? Er vereinigt in sich die Tugenden beider Seiten und schließt Beider Fehler von sich aus. Ist bei dem Naturdichter die Dichtung ein glücklicher Besitz, bei dem sentimentalen ein verdienstvoller Erwerb, so ist sie bei Shakespeare ein Besitz, der durch neuen Erwerb sich immer erweitert. Schiller nennt das Drama die vertretende Form aller Kunstpoesie, in ihr bewegt sich vorzugsweise dieser Dichter, der vorzugsweise Natur war. Selbst die Folgen zeigen, daß Shakespeare beide Seiten zugleich umfaßte: Meisterstücke der naiven Gattung, sagt Schiller, werden gewöhnlich platte Abdrücke gemeiner Natur, Hauptwerke der sentimentalen aber phantastische Productionen zu ihrem Gefolge haben; in England und Deutschland

hat Shakespeare frühe und spät alle Beide zum Gefolge gehabt. Ueberall erscheint er in der glücklichen Mitte und Unbefangenheit diesen verschiedenen Seiten der dichterischen Natur gegenüber, so daß er keiner allein gehören könnte. Der große Umfang seines Geistes zeigt ihn als einen Dichter, der den neuen Zeiten eigenthümlichst angehört, sieht man aber auf die Reinheit, die Natürlichkeit und Einfalt seiner Kunst, so ist er wie ein Dichter des Alterthums. Er hat die Beweise geliefert, daß er den lyrischen und didaktischen Gattungen, in denen die Neueren sich auszeichnen, gewachsen war wie Einer, allein er concentrirte sich auf den höchsten Gegenstand der Dichtung, auf Handlungen, wie die Alten. Sieht man über die Dichtung hinaus nach dem Dichter, so scheint kein moderner Poet eine mächtigere Subjectivität besessen zu haben, als Shakespeare; aber in seiner Dichtung selbst ist er so objectiv, gibt er sein Persönliches so völlig dahin, wie nur die Alten thaten. Er hat einen Reichthum von Gefühlen und Gedanken, wie die gebildetsten Dichter der späteren Jahrhunderte nicht aufzuweisen haben, aber es ist ganz antike Selbstverleugnung, wie er die Schätze seiner Weisheit zur Schau zu tragen verschmäht; er fühlte die Wahrheit und Schönheit in den Dingen, ohne mit der Schönheit und Wahrheit seines Gefühles zu prunken, suchte das Große zu erkennen, nirgends suchte er selber groß zu erscheinen. Wie die Alten hielt er sich frei von allem pathologischen Antheil, von der poetischen Partheinahme

für gewisse Lieblingsfiguren und Gegenstände; er griff daher gerne, wie die alten Dramatiker thaten, nach bereits behandelten Stoffen, an die er wie an eine vorbereitete Statue mehr nur die letzte Hand anlegte. So gelang es ihm, dem formlosen Stoffe der neueren Zeiten und der nordischen Völker abzuringen, was Göthe gerne für unmöglich erklärt hätte. Bei ihm nimmt sich die Kunst nicht so aus, als ob sie, wie Göthe wollte, im Norden nur eine Treibhauspflanze wäre; hier ist Alles naturwüchsig und üppig bis zu tropischer Lebenskraft. Göthe hätte gerne alle neuere Kunst für Nichts erklärt, aber dieses Etwas der Shakespeare'schen Dichtung stand riesig vor ihm, daß er davor verzagte. Und in der That ist Shakespeare nicht allein die Verbindung unserer beiden größten Dichter, sondern er überbietet selbst die verbundenen nicht nur an Material, sondern selbst an künstlerischer Natur. Die Breite seines Materials ist so ungeheuer, daß der beiden Deutschen dichterischer Erfahrungskreis zusammengeschmolzen, trotz der größeren Bildung der Zeit, nicht an Umfang mit dem seinen zu vergleichen wäre. Shakespeare ist intuitiver und realistischer als Schiller, aber auch als Göthe, wenn man seine glückliche Beherrschung der geschichtlichen Welt bedenkt; er ist idealer als Göthe, aber auch als Schiller, wenn man die viel tiefere Vergeistigung und poetische Erfassung der Geschichte erwägt, oder auf seine Sittenlehre und seine menschlichen Ideale zurückgeht. Prüfe man diese Verbindung der realen und idealen Natur, in der Schiller

das Höchste erkannte, wohin die menschliche Natur gelangen kann, an Shakespeare zusammenfassend noch an Folgendem: Fast in allen Zeiten und Landen finden sich die Dichterpaare nebeneinander, die sich zwischen beide Seiten des vorherrschenden sinnlichen und geistigen, realen und idealen Elementes theilen; bei uns in Deutschland allein liegen sich so im vorigen Jahrhunderte Haller und Hagedorn, Klopstock und Wieland, Lessing und Herder, und zuletzt im völlig bewußten Gegensatze Schiller und Göthe gegen über; aber Shakespeare hat diese Seiten so zusammengefaßt, daß nur in seinen Nachahmern seine Doppelnatur sich spaltete; er selbst hat in seiner Nation und Zeit keinen Gegensatz weder nach der einen noch nach der anderen Seite gefunden.

Nach diesen Betrachtungen wird es immer weniger wunderbar erscheinen, wenn wir Shakespeare in der Geschichte des neueren Dramas auf die Stelle rücken, auf der Homer in der Geschichte des Epos steht, wenn wir ihn als den erhaben gelegenen Quell betrachten, aus dem alle Kanäle der dramatischen Dichtung sich ableiten sollten, ohne eitel zu trachten, ihre Flut höher treiben zu wollen als ihr Ursprung liegt. Es bleibt uns übrig, mit wenigen Andeutungen zu zeigen, daß Shakespeare in dem Zeitalter, in dem er lebte, und in dem Land und in der Oertlichkeit, wo er wirkte, nicht ohne ein seltsam günstiges Zusammentreffen alle denkbaren Förderungen fand, die diese vorragende Stellung noch erklärlicher machen. Weit

entfernt, daß jenes Zeitalter ein Hemmniß für einen großen Dichter gewesen wäre, war es vielmehr unter glücklichen localen und nationalen Verhältnissen das gedeihlichste, das die neueren Zeiten zu bieten vermochten. Es hat in einzelnen Zügen Shakespeare's Dichtung einzelnen Eintrag gethan, aber im großen Ganzen hatte er alle Ursache, den Stern seiner Geburt zu segnen. Denn alle Bedingungen lagen unmittelbar vor ihm und um ihn her, die eine Zeit groß machen und große Männer erzeugen und nähren können, und dieß wird Niemand gering anschlagen, der da weiß, daß auch der Genius nicht über diese Bedingungen der Zeit erhaben ist und daß auch der beste Same zum Wachsthum des guten Bodens bedarf.

Damals schien Alles zusammenzuwirken, um England im Zeitalter Elisabeth's zu einem Haupterben der Bildungsschätze zu machen, die Europa in den reichen Zeiten seiner Wiedergeburt im 15. und 16. Jahrhundert erworben hatte. Diese Zeiten und ihre Leistungen waren das wunderbare Gegenbild von allem dem, was unsere strebsüchtige und gährende Gegenwart als i h r Eigenthümliches aufweist. Bei uns gedeiht Alles, was ohne große Menschen, ohne ausgezeichnete Naturanlage und ohne eine innige Durchbildung und geistige Concentration beschafft, was schon durch das Zusammenwirken vieler mittlerer Kräfte geleistet, oder auch durch Uebung einer einseitigen Anlage bewirkt werden kann, alle Virtuosität, alle technische Fertigkeit, alle mechanischen Künste, Alles was die

Aeußerlichkeiten des Lebens, die Behaglichkeit der Existenz, die Erleichterung des Verkehrs, die Erweiterung der Bedürfnisse und die Möglichkeit ihrer Befriedigung fördert; es werden immer größere Kreise in der Gesellschaft gezogen, die theilhaft werden sollen an Besitz, an Rechten, an dem, was die Leute Glück und Bildung nennen. Aber wenn die Frage ist nach bedeutenden Geistern, die im Staate das wahrhafte Bedürfniß zu erkennen und durch seine Befriedigung den verirrten Instinkt zurechtzuweisen verständen, die in der Kirche mit dem Gewichte großer Charaktere die feindlichen Gewalten des Gemüths anfaßten an ihrer Wurzel und sie zu bannen auch nur versuchten, die in Kunst und Wissenschaft das große Beispiel begeistert aufstellten, das die wüsten Seelen und gemeinen Leidenschaften auf würdige Ziele herüberreißen könnte, die im Kriege das überwältigende Talent entfalteten, das der Menschen Bewunderung erzwingt, so erkennt man sich mitten unter so vielen ringenden Kräften des Jahrhunderts in einer furchtbaren und unermeßlichen Oede. Wie ganz anders ist die Gestalt jener Zeiten, die von den Behaglichkeiten des äußeren Lebens nichts kannten, nichts wußten von den kleinen Künsten, mit denen man in kleinen Cotterien kleine Gaben entwickelt, um einen kleinen Ruhm vergnüglich davon zu tragen, wo es großer Verdienste, weitleuchtender Gaben, nutzbarer Erfindungen und fruchtbarer Entdeckungen bedurfte, wenn ein Mann die schwerfälligen Wege des Verkehrs und die Ungunst

von Zeit und Ort überwinden sollte, wo der Mensch daher auf sein Inneres angewiesen war, dort alle Kräfte schöpfen und auf sich allein stehend sich ausbilden mußte zu Leistungen, für die ein Anderer nicht einstehen konnte! Damals bildeten sich daher in einer merkwürdigen Fülle in allen Theilen der Welt jene großen Charaktere und schöpferischen Genien, die von individuellen Kräften strotzen, deren Geistausbrüche bald von einer Jugend und Ueppigkeit der Säfte, bald von einer Innigkeit, Bescheidenheit und Tiefe der rückgezogenen Bildung zeugen, die die Bewunderung aller Zeiten verdient. Wie damals unter dem Zustrom griechischer Gelehrten in Italien das Alterthum erweckt ward, daß der Geist Plato's umwandelte und neue Schüler begeisterte; wie in den Niederlanden der Humanismus seine Wurzeln schlug und das große Werk der Schulumbildung begann; wie Deutschland durch seinen Reformator aus dem Schlafe geschüttelt ward, der Roms Allmacht erschütterte und Religion und Sitte reinigte; wie die kühnen Seefahrer von Genua und Portugal die Wege nach Indien führten und die Erdräume aufhellten; wie die spanischen Conquistadoren spielend neue Reiche zu den Füßen ihrer Fürsten legten; wie Carl V. und Philipp II. Verbindung in die gebildete und ungebildete Welt brachten; wie Machiavelli Geschichte und Staatsweisheit neu erschuf und aus seiner Schule in Italien, in Spanien, in den Niederlanden die Staatsmänner aufstanden, die dem menschlichen Geiste ein lang entbehrtes Gebiet der Thä-

tigkeit wieder öffneten; wie Copernicus und Galilei in die Geheimnisse des Himmels drangen; wie in Italien das Monopol der bildenden Künste Griechenland entrissen ward, Paläſtrina in der Musik ein Reformator ward, Arioſt dem Geschlechte einen neuen Begriff von Dichtung gab, in allem blickt man in eine urweltliche Schöpfungskraft des Geiſtes hinein, wo die Wunderwürdigkeit des Einen Genius unter der Fülle deſſen, was um ihn her ſteht, verschwindet und wieder gewöhnlich wird. Es waren die Zeiten, von denen Bacon mit Stolz ſagte, ihr Symbol ſei im Gegenſatz zu den bekannten Sprüchen der Alten das plus ultra, das imitabile fulmen und was über alle Bewunderung gehe, ſelbſt das imitabile coelum, ſeitdem die Schiffe wie die Himmelskörper, und in verſchlungeneren Bahnen, die Erde umkreiſten!

Die ungeheure Bewegung aber der 150 Jahre von dem Falle Konſtantinopels bis auf Shakeſpeare's Blüthe compromittirte in ihren Früchten und Folgen weſentlich zum Vortheile der germaniſchen Stämme, ihrer Staaten und ihrer Bildung, die der neueren Zeit im Gegenſatze zum Mittelalter Geſtalt und Ordnung geben ſollten. Italien erſchöpfte damals den ganzen Luxus ſeiner inneren Kräfte, Spanien die ganze Fülle ſeiner äußeren Macht, ohne daß Beide zu einem wahren nationalen Gedeihen gelangten; der Druck des geiſtlichen und weltlichen Despotismus erſtickte alle Anſtrengungen des Geiſtes in Italien ohne Nutzen für Volk und Staat, in Spanien umgekehrt

die der nationalen Kraft ohne Nutzen für die geistige Cultur. Aber in den germanischen Norden drängten alle fruchtbaren Ergebnisse dieser Zeiten hinüber und hier entwickelten sich unter dem Einfluß der freien Religion freie Staatsformen und eine Bildung, die lange Dauer versprach. Innerhalb dieser germanischen Lande schien wieder Alles zu Gunsten von England allein auszuschlagen. Deutschland war zu ausschließlich auf das Werk der Religion gerichtet, als daß nicht Staat, Kunst und Wissenschaft darunter hätten leiden sollen; die Niederlande waren in einen zu ungleichen Kampf verwickelt, als daß nicht die Aufblüthe dieses Staates hätte vertagt werden müssen. In England aber schien sich unter Elisabeth Alles vereinigen zu sollen, was die früheren Zeiten in zerstreuten Völkern und Räumen vorbereitet hatten. Während in Italien und Deutschland die Blüthe der Literatur und die staatliche Macht, die Werke des Kriegs und Friedens, auseinanderlagen und Eins das Andere anschloß, traf dieß in England Alles zusammen. Darum pries Bacon das Glück jener Fürstin in Einem Sinne mit Shakespeare's Heinrich VIII., unter deren Regierung das Gedeihen des Landes neben dem Elend und Unglück aller Nachbaren um desto glänzender abstach, unter der die Segnisse des Friedens und die Ehren des Krieges beisammen lagen, wo England wie ein Wall Europa's gegen die Uebermacht Spaniens stand, wo englische Heere in Irland siegten und in Belgien, Frankreich und Schottland kämpften, die Flotte an Spaniens Küsten

kriegte und Seereisen um die Welt, nach Indien und der nordwestlichen Durchfahrt unternommen wurden. Elisabeth sammelte um sich die Männer, wie sie England nach Bacon's Zeugnisse vorher nicht geboren hatte; sie selbst behauptete sich in dieser Umgebung, nicht mit der Leichtigkeit, sagt Bacon, „mit der in barbarischen Jahrhunderten die Menschen wie Heerden leicht zu beherrschen sind, sondern mit den höchsten Gaben des Geistes und Charakters, ohne die in dieser hochgebildeten Zeit sich auszuzeichnen nicht möglich war.“ Unter diesen Männern war dieser Bacon selbst, der durch den Wust der mittelaltrigen Alchymie hindurch die Methode angab, die unsere Zeit in der Naturwissenschaft erst durchgeführt hat; unter ihnen die Spenser und Sidney, die mit ihrer Sprache und Dichtung entzückten, unter ihnen ein Raleigh, der die Kränze des kriegerischen und wissenschaftlichen Lebens zugleich davontrug, unter ihnen ein Staatsmann wie Burleigh, ein Geschichtschreiber wie Camden, Seemänner wie Howard und Drake, um von so vielen Männern eines zweiten Ranges nicht zu reden. Vielen von diesen Geistern fühlt sich wie unserem Shakespeare die Freudigkeit an, mit der sie einem so anregenden Zeitalter angehörten, das keine Stagnation des Lebens aufkommen ließ, und einem so glücklichen Staate, wo keine öffentliche Schmach die Einzelnen lähmte, kein Glaubensdespotismus die Geister erdrückte. Der Kampf mit der Scholastik und dem religiösen Fanatismus war zwar nicht vorüber, doch stand Sha-

kespeare mit Bacon hinter den Kämpfen mit dem Katholicismus und nach seinem Ausgange, und vor den Kämpfen mit dem Fanatismus der anderen Seite, mit den Puritanern, in einem köstlichen Augenblick der Geistesfreiheit und konnte sein Haupt frei von Vorurtheilen erheben, von denen die Zeit nach 300 Jahren noch nicht geheilt ist. Shakespeare konnte daher in seiner Dichtung schon damals dem Zeitalter das darbieten, was wir der großen Arbeit unserer deutschen Dichter des vorigen Jahrhunderts erst wieder zu danken hatten: die Unterlage einer natürlichen Empfindungs-, Denk- und Lebensweise, auf der die Kunst am reinsten gedeiht. In vieler Hinsicht war die Zeit selbst dem Dichter hierin förderlich. Sie hielt eine glückliche Mitte zwischen Rohheit und Verbildung inne; das Leben war nicht matt und farblos wie heute; die Menschen wagten noch zu scheinen was sie waren, es war noch Dichtung in der Wirklichkeit. Unsere deutschen Dichter in dem Jahrhundert der Schminke und des Puders, der Reifröcke und Perücken, steifer Sitten, geschraubter Convenienz, verengter Gesellschaft und erfrorener Triebe, hatten unsägliche Mühe, sich aus dieser Schwerfälligkeit und Ungestalt herauszuringen, die sie in sich selbst erst besiegen mußten, ehe sie das Bessere erkannten und verfochten. In Shakespeare's Zeit war die Natur noch nicht untergegangen; sie stand nur erst am Eingang zu diesen Verschrobenheiten falscher Civilisation, und wenn unser Dichter gegen diese beginnende Seuche zwar anzukämpfen hatte, so war er doch sel-

der davon völlig frei und gesund. Er hatte den unermeßlichen Vortheil, mit seiner Zeit einig zu sein, und nicht zerfallen; wenn er Materie für seine Dichtung suchte, mußte er sich nicht, wie unsere Maler thun, in untergegangene Welten vertiefen, zerstörte Glaubensformen herstellen, verfallene Götter anbeten und fremde Kunstwerke nachahmen, er sog aus dem vaterländischen Boden die Kraft, die seine Dichtung unüberwunden macht. Im Mittelalter standen die Dichter in einem zu mächtigen religiösen Gemeinleben, als daß es ihnen hätte gelingen können, bei beschränkter Kenntniß von Geschichte, Raum- und Zeitverhältnissen ihre Bildung, ihren persönlichen Geist mit dem Geiste der Zeit auf gleiche Höhe zu stellen; sie rängen daher in jenen Zeiten mit zu großen Ideen, die sie nicht gestalten konnten, und das Gefühl der Unvermögenheit spricht daher aus aller mittelaltrigen Dichtung. Dieß war ganz anders in dem kleinen abgeschlossenen England, wo es bei dem jungen Selbstgefühle des Volkes den Dichter von selber lockte, in und mit und für seine Nation zu leben, und das Bild seiner Umgebung in seine Werke herüberzunehmen. Umgekehrt ist es heute, wo die Kenntniß aller Welt und Kunst den Dichter zu sehr über Raum und Zeit hinweggesetzt, den Stoff aller Zeiten ihm zu nahe gebracht hat, als daß er sein Dichten und Trachten so enge mit einem nationalen Leben in Verbindung setzen möchte. Dieß hatte die Folge, daß oft unsere besten deutschen Dichtungen nur für eine kleine Anzahl

Leser waren, weil Inhalt der Zeit und Umgebung nicht mehr mit dem Dichter identisch war, weil er sich frei von ihr lossagte. Aber so war es nicht mit Shakespeare und seinem Landsmanne Bacon; sie sahen sich in williger Bescheidenheit nur als Theile in dem großen Ganzen ihrer „hochgestiegenen Zeit", und in seiner stolzesten Polemik gegen die Irrwege des Jahrhunderts erklärte Bacon, daß seine Werke mehr „eine Geburt seiner Zeit als seines Genies" seien.

Bei dieser Frische des germanischen Bildungstriebes in der Zeit überhaupt, bei dieser Blüthe des nationalen Lebens in England im Besonderen ist es denn erklärlich, daß Shakespeare zu einer Zeit, wo es in den übrigen germanischen Stämmen keinen Dichter gab und wo in England selbst eine unvolksthümliche italianisirende Poesie im Schwung war, zum erstenmale den germanischen Geschmack zu Ehren bringen und einen volksthümlichen Kunstzweig zu adlen vermochte. Daß der unterscheidende Uebergang von dem südlichen Dichtungsgeschmack zu dem germanischen gerade in England gemacht wurde, ist so wenig zufällig, wie daß England gerade im Drama so bedeutende Leistungen schuf. Die englische Bevölkerung ist aus französischen Normannen und deutschen Sachsen gemischt, die Sprache selbst aus beiden Bestandtheilen zusammengesetzt; seine ganze Dichtung ist im Mittelalter mit der romanischen Kunst Hand in Hand gegangen, seit Shakespeare geht sie mit der germanischen Neuzeit. Wie Shakespeare der formalistischen Manier der italienischen Dichtung in

seinen lyrischen und beschreibenden Gedichten huldigte, wie er sie noch in seinen ersten Dramen festhielt und sie dann aufgab, haben wir früher ausführlich nachgewiesen. Die Sicherheit, mit der er jene falsche Manier verließ und dadurch den großen Wendepunkt der romantischen und der neueren Geschmacksrichtung bezeichnet, ist nur mit der Festigkeit zu vergleichen, mit der er in dem großen Wirrsal der Gattungen, unter der Fortdauer des Epos in Italien, unter der Herrschaft der Schäferdichtung in ganz Europa, unter dem Geschmack an frivolen Novellen, unter der Nachahmung der Alten, die von Frankreich ausging, die Gattung des Dramas als die einzig zeitgemäße ergriff und, ohne wie Göthe unentschieden hin und her zu schwanken, von der Gunst der Zeit seine Richtung und seinen Wettlauf bestimmen und von keinem Glanz atalantischer Äpfel sich seitab locken ließ. Die normale Gattung nennen wir das Drama für die neuere Zeit nicht allein darum, weil, wie wir früher sagten, für das Publikum, das keine Rhapsoden mehr kennt und sich mit dem bloßen Hören nicht mehr begnügt, ein erhöhter Sinnenreiz nöthig war, sondern ganz besonders darum, weil die Bühne der einzige Ort war, wo sich noch alle Stände um die Kunst versammelten, weil diese Gattung allein die Dichtung aus den gelehrten und aristokratischen Kreisen hinweg vor das ausgedehnteste Publicum rief, wo das Große besser gedeiht, weil sie die Poesie dem ganzen Volke wiedergab; dieß ist das entscheidende Kennzeichen der Zeitgemäßheit irgend

einer Sache. Dieß erkannt zu haben, ist ein Verdienst, das schon Hans Sachs und Lope de Vega vor und neben Shakespeare ansprechen können; dem Drama aber Gesetz und höheren Werth gegeben zu haben, ist seine eigene Größe. Die Zeit begünstigte ihn hierin auch noch von anderer Seite. Er traf in den glücklichen Moment, wo in England schon das Drama sich Geltung und Liebe verschaft hatte, wo die Theilnahme des Volkes am regsten war, und wo auf der andern Seite das Publikum noch nicht durch Sinnlichkeit verdorben und überreizt, die Oper noch nicht geboren war, die das Drama in Ausartung riß. Er nahm, was die Geister am lebhaftesten beschäftigte, in seine Hände und trieb es ausbildend zu einer Vollendung, hinter der nur Rückgang möglich war.

So von der Zeit begünstigt war das Drama, sagten wir vorhin, auch örtlich in England an der rechten Stelle, wo es wie eine bewaffnete Pallas fertig ins Leben springen konnte; der Vortheil der Concentration, den England aus den allgemeinen Verhältnissen der Zeiten damals zog, machte sich in einer merkwürdigen Weise auch für diesen Kunstzweig geltend. Frankreich und Italien hatten in der ritterlich epischen Dichtung ihre nationalen Dichtungskräfte erschöpft, Frankreich hatte den Stoff zu diesen Epen geliefert, Italien gab im 16. Jahrhunderte die ausgebildete Form hinzu. Bei dem Uebergang zum Drama angelangt, machte Italien nur schwache Versuche im 16. Jahrhundert, die römische Komödie zu erneuern;

Frankreich schuf eine künstliche Tragödie den Spuren der Alten folgend, was Italien später nachahmte. Beide Lande haben ein volksthümliches Epos gehabt, das in Italien bis zur Herstellung der alten Rhapsoden führte, aber kein volksmäßiges Drama von bedeutender Ausbildung. Spanien und England dagegen haben kein selbständiges Epos, sondern nur aus Frankreich und Italien entlehnte ritterliche Romane. Ihre Romanzen und Balladen schlossen sich nicht in größere Epopöen zusammen, sie blieben vereinzelt und erscheinen als die ersten rhapsodischen Anfänge des Dramas; in Spanien gaben sie massenweise den Dramen ihren Stoff und selbst ihre Färbung ab. In beiden Ländern bildete sich eine volksthümliche Bühne zum Ersatz für das mangelnde Epos, wie sie andere Völker der neueren Zeit nicht gehabt haben. Zwischen beiden Ländergruppen hielt Deutschland die Mitte. Es hatte ein Volksepos, das aber unausgebildet blieb; es hatte ein Drama, das aber sehr langsam, ruckweise, in Unterbrechungen, ohne örtliche und zeitliche Concentration sich entwickelte und daher zu der glänzenden Blüthe des sp nischen und englischen Theaters nicht gelangte. Das 16. Jahrhundert sah einen gewissen Flor des Theaters in Nürnberg, das 17. in Schlesien, das 18. über ganz Deutschland zerstreut; die Gestaltung der Bühne dehnt sich hier über drei Jahrhunderte aus; in Spanien dagegen concentrirte sich die volksthümliche Pflege des Schauspiels auf Ein Jahrhundert, in England um

Shakespeare her sogar nur auf ein halbes! In Deutschland suchte es umirrend nach Pflegestätten und fand sie nicht; in Spanien ging es von den Provinzialstädten aus nach dem kleinen, erst spät zur Hauptstadt erkorenen Madrid, in England drängte es in die Eine große Hauptstadt zusammen, wo es den stählenden Kampf um seine Existenz zu kämpfen hatte, der seine höchsten Kräfte herausforderte. Urtheile man selbst, wie natürlich es war, daß England, wenn nicht die Geburtstätte des Dramas, doch die der dramatischen Nomothesie werden konnte. War doch selbst dieß Beispiel der günstigen Concentration noch nicht das letzte! In Philosophie und Dichtung compromittirte in dieser glücklichen und ganzen Zeit wieder Alles gleichsam zu Gunsten zweier großer Geister, Shakespeare's und Bacon's, neben denen die Mitbewerber verschwanden, und die der Kunst und Wissenschaft die Gesetze geben konnten, an denen noch diese Jahrhunderte zu erfüllen haben. Wie die wiedergeborene Philosophie, in die sich bei uns in Deutschland im vorigen Jahrhundert zahllose Erben theilten, damals in England das Besitzthum eines Einzigen ward, so fand auch die Dichtung einen Universalerben, neben dem die Nachgeborenen mit Wenigem abgefunden wurden.

Wie wenig Shakespeare's Erscheinung auf einem so trefflich bereiteten Boden ein Wunder oder ein Zufall war, belegt eben die Seitenerscheinung eines Zeitgenossen wie Bacon. Fast läßt sich nichts von der allgemeinen Stel-

lung Shakespeare's zur mittelaltrigen Poesie sagen, was nicht auch von der Stellung des Restaurators Bacon zur mittelaltrigen Philosophie gälte. Beide haben sich nicht gekannt und nicht erwähnt, obwohl es Bacon dort sehr nahe lag, wo er sich über das Theater seiner Zeit erklärte. Es ist vorauszusetzen, daß Shakespeare Bacon nicht liebte, wenn er seine Schriften und sein Leben kannte, weder seine Ruhmredigkeit, die sich, ohne übrigens im Großen seiner Bescheidenheit Eintrag zu thun, im Kleinen gar sehr wiederholt, noch die Krittelei, die seine Kränklichkeit veranlassen mochte, noch die Engherzigkeit, mit der er die professionirte Schauspielkunst für infam erklärte, obgleich er billigte, daß die Alten das Schauspiel für eine Schule der Tugend ansahen, noch die theoretischen Vorschriften der Lebensklugheit, die er gab, noch endlich den praktischen Lebenslauf, den er zurücklegte. Vor seinem Geiste aber, wenn er ihn durchschaut hätte, hätte er sich beugen müssen. Denn ganz so wie Shakespeare ein Ausleger der geheimnißvollen Geschichte und menschlichen Natur war, war Bacon der Ausleger der todten Natur. Ganz so wie Shakespeare in Beurtheilung sittlicher Handlungen von Fall zu Fall ging, und nicht aus Einer Erfahrung eine Regel machte, so vermied Bacon in der Naturwissenschaft den Sprung von einer sittlichen Anschauung zu allgemeinen Grundsätzen; er nannte dieß tadelnd eine Anticipation der Natur, und dieß ist dasselbe, wie wenn Shakespeare die anticipirte Menschennatur den conventionellen Poesien

der Südländer überließ. In der scholastischen Wissenschaft des Mittelalters kam es, wie in der romantischen Ritterpoesie, auf Beifall an und nicht auf Wahrheit, und dem trat Shakespeare's Dichtung wie Bacon's Wissenschaft in Einem Geiste entgegen. Wie Shakespeare die einseitig verirrte Einbildungskraft mit Vernunft, mit Wirklichkeit und Natur ausglich, so rief Bacon die Philosophie von der einseitigen Verirrung des Verstandes zur Erfahrung zurück; beide verjüngten beide Zweige durch diesen erneuten Bund mit der Natur auf Einen Schlag; beide setzten Alles, mit Hintansetzung aller Nebenwege, auf diesen „Sieg des Wettlaufs der Kunst mit der Natur." Ganz so wie Bacon mit seiner neuen Wissenschaft nur der griechisch-römischen Naturkunde und dann der letzten Periode der Philosophie im westlichen Europa gegenüberlag, so Shakespeare's Drama der Plautinischen Komödie und dem Schauspiel seiner Zeit; zwischen beiden liegt eine große „Wüste der Zeit", die für die Bühne so unfruchtbar war wie für die Philosophie. Indem sie so zur Natur zurückriefen, war doch Bacon so wenig ein Empiriker im gewöhnlichen Verstande, wie Shakespeare ein Naturdichter; Bacon sah voraus, daß, wenn einst seine Empfehlung der Erfahrung durchdringen werde, große Gefahr für die Wissenschaft von dem andern Extreme entstehen werde, und so konnte Shakespeare in Bezug auf seine Dichtung schon zu seiner Zeit erfahren; Bacon drang daher auf das engste Bündniß zwischen Erfahrung

und Vernunft, wie Shakespeare das der Wirklichkeit und des Ideales abschloß. Indem sie so den Formalien der alten Kunst und Wissenschaft Lebewohl sagten, Shakespeare den Concepten und Tafftphrasen, Bacon der Logik und den Syllogismen, so geschah es doch noch diesem zuweilen, daß er in die Spitzfindigkeit der alten Schule, und jenem, daß er in den gezwungenen Witz der Italiener zurückfiel. Bacon fühlte sich in dem, was sein eigenthümliches Verdienst war, ganz alleinstehend, und so konnte auch Shakespeare; jener in seiner aufgestellten Methode der Wissenschaft und der Andeutung ihrer Ausführung, dieser in seiner ausgeführten Dichtung und der Andeutung ihres neuen Gesetzes. Bacon auf seine Wegweisung zurückblickend sagte mit Stolz, daß seine Worte ein Jahrhundert verlangten zum Beweisen und mehrere zum Vollführen, und so hat es zwei Jahrhunderte gebraucht, um Shakespeare zu verstehen, vollführt aber ist in seinem Sinne nur Weniges wieder geworden. Und dabei gaben wir an, welche tiefe Bescheidenheit wieder Beide neben ihrem Selbstgefühle durchzog, so daß von beider Werken gelten mag, was Bacon gern anführte: daß das Reich Gottes nicht mit Gepränge komme. Beide erreichten diese Höhe durch den Einen Ausgangspunkt, daß Shakespeare die Million verachtete, und Bacon mit Phocion den Beifall der Menge scheute. Beide sind sich gleich in der ungemeinen Unbefangenheit, mit der sie Allem ausweichen, was einseitig ist; bei Bacon findet man schon Jugend-

übungen, worin er sich bestrebte, in scharfen Gegensätzen eine Reihe von Dingen von zwei Seiten zu betrachten. Daher haben Beide den gleichen Haß gegen Sektirer und Partheien, Bacon gegen Sophisten und Schulphilosophen, Shakespeare gegen Puritaner und Religionseiferer. Beide sind daher gleich frei von Vorurtheilen, von allem astrologischen Aberglauben an Träume und Vorbedeutungen. Von den alchymistischen Zauberkünstlern in der Naturkunde sagt Bacon, sie verhielten sich zu dem wahren Wissen, wie die Thaten des Amadis zu denen des Cäsar, und so verhält sich Shakespeare's wahre Dichtung zu den phantastischen Romanen von Amadis selbst. Ganz wie Bacon die Religion aus der Wissenschaft wies, so Shakespeare aus der Kunst; und wie sich jener beklagte, daß die Lehrer der Religion gegen die Naturwissenschaft Parthei waren, so waren sie es gegen die Bühne. Aus Bacon's Beispiel ist es wohl klar, daß Shakespeare aus dem gleichen Grunde wie Er die Dinge der Religion unberührt ließ, und seinen weltlichen Weg in Dingen der Sittlichkeit ging; dieß ist Beiden gleich übel ausgelegt worden, und Le Maistre hat Bacon's Unchristenthum bewiesen, wie Birch das des Shakespeare. Shakespeare hätte wohl auf das Alterthum und seine Kunst so geringschätzig heruntergeblickt, wie Bacon auf seine Philosophie und Naturkunde, und Beide aus dem gleichen Grunde: sie pochten auf das höhere Alter der Welt, auf die erweiterte Kunde von Himmel, Erde und Menschen. Beide beugten sich nicht vor Auto=

ritäten, und ein ähnliches Unrecht, wie Shakespeare vielleicht am Homer verübte, beging Bacon am Aristoteles. In Beiden wirkte die ähnliche Verbindung verschiedener Geisteskräfte; und wie Shakespeare in seinem Tiefsinn unwillkührlich philosophisch war, so überraschte Bacon nicht selten die Einbildungskraft des Dichters. Ganz so wie Bacon, obgleich er die Erkenntniß an sich für würdiger erklärte, als den Nutzen der Erfindungen, doch überall vielseitig und unbefangen auf den praktischen Nutzen der Philosophie drang, so suchte Shakespeare's Dichtung, so selbständig sein Kunstsinn war, überall den Bezug auf das sittliche Leben. Bacon selbst dachte darin gleich; er war sehr nahe dabei, die Geschichte für die beste Lehrerin der Politik, die Dichtung für die beste Sittenlehrerin zu erklären. Gleich tief waren Beide erregt von dem Bilde der waltenden Nemesis, die sie groß und gewaltig durch Geschichte und Leben schreiten sahen, wie sie die Mächtigsten und Glücklichsten als Opfer an ihren Altar schleppte, als die Beute ihrer inneren Natur und Geschickes. Beide in ihren sittlichen Systemen kamen, dem Aristoteles huldigend, dessen Ethik Shakespeare nach einer Stelle im Troilus gelesen haben konnte, auf Einerlei Ziel mit diesem: daß die Tugend zwischen dem Zuviel und Zuwenig in der richtigen Mitte gelegen sei. Shakespeare hätte in dieser Beziehung auch damit übereingestimmt, daß Bacon das Zuviel für das Laster der Jugend, das Zuwenig für das Laster des Alters erklärte, und daß er das Zuwe-

nig das Schlechtere nannte, weil dem Uebermaaße, wie dem Vogel, etwas von Geistesgröße und Verwandtschaft mit dem Himmel anhänge, während das Zuwenig wie ein Wurm an der Erde krieche. In diesen Sätzen liegt gleichsam die ganze Theorie von Shakespeare's Schauspielgattungen und von seiner Sittenlehre zugleich.

Wir machen von den letzten Sätzen aus den Uebergang zu wenigen Erörterungen über den sittlichen Geist in Shakespeare's Werken. Auch von dieser Seite sind so viele Ausstellungen gemacht worden, daß es fast noch paradoxer scheinen könnte, diesen Dichter zu einem sittlichen Führer, als ihn zu einem poetischen Gesetzgeber zu machen. Um ganz davon zu schweigen, wie man so oft auch in dieser Beziehung an herausgerissenen Ausdrücken und Reden strauchelte, so hat Johnson in möglichst hartem Vorwurfe unserem Dramatiker den Fehler vorgehalten, „dem am meisten Uebel in Büchern und Menschen zugeschrieben werden könnten": er habe die Tugend der Convenienz geopfert; er scheine zu schreiben ohne irgend eine moralische Absicht, er mache keine gerechte Vertheilung von Gut und Bös und führe seine Personen gleichgültig durch Recht und Unrecht. Auch dieß sind nicht etwa gänzlich veraltete Ansichten. Noch 1848 ist ein Buch über Shakespeare's Religion und Philosophie von Birch erschienen, das sich gegen „den deutschen Mysticismus" kehrt, der diesen Autor wie einen Glaubensartikel auf

richte, da er vielmehr „einstimmig gnadlos und glaubenlos" genannt zu werden verdiene; ein Buch, in dem bewiesen werden soll, daß der Dichter an Freigeisterei, Atheismus und Profanirung der Schrift die Marlowe und Greene überboten und von Boccaz und Aehnlichen lucrezische Frivolität und Religionsspötterei erlernt habe. Mit trockenen Worten wird hier der Dichter für die Reden seiner Charaktere verantwortlich gemacht. Weil Aaron Gott und Autolycus die Unsterblichkeit leugnet, leugnet sie auch Shakespeare; weil Heinrich V. Christus Worte: Ich kenne dich nicht! an Falstaff richtet, ist Shakespeare ein Gotteslästerer; und wenn Timon in seinem wahnsinnigen Menschenhasse ausruft: Verschont den Säugling nicht, nehmt ihn für einen Bastard —! so hat Shakespeare auf Herodes' Kindermord angespielt und Christus einen Bastard genannt! Wir haben die Wahl, ob die Dummheit oder die Perfidie des pfäffischen Eifers dieß Buch geschrieben, das für die puritanischen Zeiten zu arg wäre; denn hier ist mehr als Gosson und seines Gleichen.

Eine Blindheit wie diese richtet sich selbst. Auch führen wir diese Aussprüche nicht an, um sie abzuwehren, sondern um das Gewicht des Zeugnisses desto fühlbarer zu machen, das selbst diese Eiferer trotz ihrer Verblendung für den sittlichen Geist in Shakespeare's Werken ablegen mußten. Selbst dieser Birch kann nicht umhin zu bekennen, daß unserem Dichter ein tiefes Wohlwollen und jene natürliche Liebe inne wohne, die in dem gesunden Men-

schen die anderen Leidenschaften überwiegt; daß er eben so in seinen Charakteren unzählige Male diese natürliche Güte des menschlichen Herzens im Gegensatze zu der natürlichen Sünde hervorhebe; daß er auf Natur und Vernunft ein sittliches System baue, das unabhängig von religiösen Betrachtungen sei, weil er die Gesetze der Sittlichkeit hinlänglich deutlich auf die Tafel des menschlichen Herzens geschrieben glaubte. Und ebenso gab auch Johnson zu, daß aus Shakespeare ein System von geselligen Pflichten ausgehoben werden könne; nur meinte er, daß seine Grundsätze ihm nur so gelegentlich entfielen. Hätte er dieß gewissenhaft untersucht, so würde es ihm, gerade in sittlicher Beziehung noch eher als in ästhetischer, wie dem Alcibiades ergangen sein, der, da er über die häßliche Außenseite seines Sokrates durchgedrungen war und den Schleier von seinem Inneren hob, eine Fülle von ungeahnter Schönheit entdeckte.

Es ist wahr, Shakespeare geht nie darauf aus, ausdrücklich und in gerader Vorschrift Sitte zu predigen. Er thut es höchstens mittelbar aus dem Munde der unbefangeneren, mehr zuschauenden als mithandelnden Personen in seinen Stücken. Und auch dieß nur im Trauerspiele, wo blendende Leidenschaften zwischen Tugend und Laster schillern und wo es dem Misverstande vorzubeugen galt; im Lustspiele, wo er mehr ab- als anzuspannen suchte, wäre es der Kunstabsicht schädlich gewesen, dem Bilde der Thorheit, das an sich schon lächerlich dargestellt ist, noch

harte Strafpredigten zuzufügen. Wenn Shakespeare so, die Worte Johnson's wörtlich verstanden, ohne moralische Absicht zu schreiben scheint, so ist dieser Schein der Triumph seiner Kunst. Denn die Kunst soll nicht in gerader Belehrung die sittliche Wahrheit verkünden, sondern in lebendig wirkenden Triebfedern, durch Veranschaulichung und Beispiele. Diese Erregung der Herzen ist weit mehr als die kalte Sprache zum Kopfe geeignet, uns zu lehren, am Rechten Lust und Unlust zu haben, und die ächte Selbstliebe in uns auszubilden, die das Gute und Schöne wie ein Eigenthum zu besitzen strebt. Kein unwirksamerer Zweig existirt in aller Literatur, als die Sittenlehre; es müßten denn die dramatischen Moralitäten sein, zu deren frostigen Mängeln die Dichtung jedesmal herabsinken wird, sobald sie sich die gerade moralische Lehre zum Zwecke setzt und sich zum Mittel herabwürdigt. Denn dann liegt es nahe, daß alle Handlung, das eigentliche Object der Kunst, verschwindet und daß man in allen Charakteren und Reden Muster und Züge der Sittlichkeit verlangt, wie es die Birch wollen, die den Untergang der Mysterien und Moralitäten unter Shakespeare's weltlicher Kunst bedauern! Diese Methode der Sittlichkeit lag außer Shakespeare's Zwecken; die Sittlichkeit aber war ihm so sehr Zweck wie die Dichtung selber. Hätte man ihm die neuen Theorien genannt, die die Dichtung von der Moral ganz emancipiren wollen, er hätte sie nicht verstanden, weil seine Dichtung den Inhalt des

handelnden Lebens darstellen sollte, weil dieser Inhalt ganz sittlicher Natur, die Sittlichkeit mithin von ächter Dichtung ganz untrennbar ist. Hätte man ihm die südliche Dichtungsmanier gezeigt, die nach formalen und äußerlichen Schönheiten strebte, so hätte er sich, wie er selbst in seinen beschreibenden Gedichten schon unwillkührlich that, von dieser liebenswürdigen Fläche abgekehrt. Würde man ihm die neueren Poesien „der Verzweiflung" hinhalten, wo das Laster seine Triumphe feiert, so würde er sie mit ästhetischem wie mit sittlichem Abscheu von sich weisen, Er, der das Böse vorzugsweise das Häßliche und „Tugend Schönheit" nannte. Shakespeare's Dichtung ist sittlich, sein poetischer Drang mit seinem ethischen Gefühle untrennbar verwachsen darum, weil er das Leben als Ganzes nahm und selbst ein ganzer Mensch war, in dem die sittlichen, ästhetischen und intellectuellen Eigenschaften noch von keiner speculativen Scheidekunst getrennt waren; und seine Kunst ist darum so groß, weil sie von diesem ganzen, auch dem sittlichen Inhalt des Lebens mehr in sich aufgenommen hat, als irgend eine andere, selbst die antike nicht ausgenommen. Die Dichtung durch diesen Kitt des Sittlichen mit dem Leben zu verknüpfen, die äußere Schönheit sogar der höheren Sittlichkeit zu opfern, wo dem Leben der Spiegel vorzuhalten war, dem Körper der Zeit in diesem Spiegel nicht ein ästhetisches Schmeichelbild, sondern ein sittliches Bild der ungeschminkten Wahrheit zu zeigen, dieß ist überall der ausdrückliche

Zweck von Shakespeare's Dichtung; und ihm folgte er mit so tiefem Ernste, daß darin der Grund liegen muß, warum seine Dichtung ganz anders wirkte, als die unserer Schiller und Göthe, die weit mehr zum Dichten und immer wieder Dichten anregte, als zum freudigen Ergreifen der Welt.

Das Verhältniß von Shakespeare's Dichtung zur Sittlichkeit und zur sittlichen Wirkung auf den Menschen ist das vollkommenste; von Aristoteles bis auf Schiller ist in dieser Beziehung an die Dichtung nichts höheres gefordert worden, als was Shakespeare leistete. Wenn Bacon eine Wissenschaft der menschlichen Leidenschaft vermißte, so fand er ganz richtig, daß die Geschichtschreiber und Dichter diese Wissenschaft ersetzten, und wohl hätte er bei seinem Nachbar Shakespeare vor Allem nach dieser Wissenschaft forschen dürfen: denn so wie die seine hat keine andere Dichtung die Zähmung der Leidenschaft in mahnenden und warnenden Beispielen als das Ziel menschlicher Sittigung gelehrt. Wollte sie nicht ihre eigene Wirkung auf dieses Ziel hin lähmen, so durfte sie nicht explicite Moral lehren; denn auf die menschliche Leidenschaft Einfluß zu üben, dazu thut die bloße Erkenntniß von Gut und Böse wenig. E i n edler Trieb wirkt mehr auf die Veredelung des Menschen, als hundert gute Lehren, und die schlechte Leidenschaft wird am besten durch Erregung einer besseren bekämpft. Wenn das höchst wünschenswerthe Ziel sittlicher Ausbildung des Menschen das ist, daß in

uns Trieb und Leidenschaft nicht der blinden Nöthigung der Natur überlassen, aber auch nicht der harten Vorschrift des kategorischen Imperativs geopfert werden, daß der schroffe Gegensatz zwischen einer eisernen Pflicht um der Pflicht willen und zwischen den holden Antrieben der Natur sich löse, daß der Unterdrückung der Sinne unter übertriebener Geistesherrschaft und dem Verlust der inneren Freiheit unter der blinden Herrschaft des Triebes gleichmäßig gesteuert, daß die Leidenschaft durch Vernunft ermäßigt, das erkannte Vernünftige dagegen zum Triebe gesteigert werde, damit die Kraft der Leidenschaft nicht unbenutzt, aber unschädlich bleibe, daß also der Mensch die Totalität erlange, in welcher Vernunft und Leidenschaft, Sinn und Geist im geordneten inneren Staate der Seele zu einerlei verbundener, nicht streitiger Wirksamkeit vereinigt sind, dann wird die Dichtung immer die wirksamste Wegweiserin zu diesem Ziele sein; denn der gerade „Ernst der Grundsätze scheucht den Menschen, den er im Spiele erträgt", darum mahnte Schiller den Dichter, den Menschen hier zu ergreifen. Soll die Kunst diesen Zweck erreichen, so kommt es nicht darauf an, daß in den Charakteren diese ideale Verbindung jener Kräfte, die uns gewöhnlich feindlich theilen, sich fertig darstelle, sondern nur darauf, daß in dem Gange und Ausgange der dargestellten Handlungen diese Ausgleichung immer als das heilsame Ziel menschlicher Strebungen heraustrete; mit anderen Worten, daß der Dichter im Hintergrunde seines Werkes diese Ver-

söhnung in sich selber trage. Von keinem Dichter kann vielleicht dieß große Wort mit solcher Gewißheit ausgesagt werden, wie von Shakespeare. Er kämpfte wie Göthe für die Natur, für die natürlichen Verhältnisse des Gemüths gegen Ehrbarkeitspedantismus und puritanische Sittenstrenge und Geistesverirrung; er kämpfte aber auch wie Schiller für die Freiheit des Geistes, für Maas und Zucht gegen den allgemeinen Feind der Menschen, das Unmaas der Leidenschaft; er hat nirgends die Helden einer übermenschlichen Pflichterfüllung dargestellt wie Schiller, aber auch nirgends mit dem Kitzel sittlichen Muthwillens auf die Sinnlichkeit und den Leichtsinn der Menschen speculirt. Kein Mann hat die menschliche Leidenschaft so gekannt, so scheinbar ohne Mittel und Mühe dargestellt, so in dem Zuschauer zu wecken und zu steuern gewußt, so durch die Meisterung der dargestellten Leidenschaft sie im Leben zu meistern gelehrt. Eine starke Leidenschaft glücklich zu schildern, dazu gehört Erfahrung und Kenntniß des Geschilderten. Mit diesem Besitze aber die überlegene Fassung und das innere Gleichgewicht zu verbinden, das sich in der Schilderung von realen Einflüssen frei erhält, dieß ist allein schon das Zeichen eines ideellen und zur Dichtung geschaffenen Geistes. Nie wird man bei Shakespeare finden, daß ihm die Hand von dem Affecte bewegt ist, von dem er schreibt, was so vielen neueren Dichtern geschieht, die nur das Produkt ihrer eigenen Leidenschaften sind. Und wenn er die wildesten Rosse der

Leidenschaften entfesselt, so ist es ein erhaben schöner Anblick, wie nicht Er von ihnen fortgerissen dahinfährt, sondern wie er, Zucht und Abstamm kennend, sie in dem Joch seines Kunstwagens meistert, die Zügellosen durch Ruf und Geißel noch wilder macht, und sie gleichwohl mit einem Winke zu zähmen und lenken versteht. Er ist nie Icarus mit dem, dem er die Flügel schmiedet; er ist nie Phaethon mit dem, dem er die Rosse leiht, sondern Phöbus in Liebe zu seinen ausschweifenden Kindern, und Jupiter in Strafe.

Mit dieser Eigenschaft der vollendeten Gemüthsfassung ist unser Dichter nie zu dem Fehler selbst großer neuerer Dichter verirrt, weder der Leidenschaft noch der Schwäche Reize zu leihen, die uns bestricken und auf sittliche Abwege leiten könnten; er war vielmehr ganz dafür geschaffen, wie er darauf gestellt war, nach Aristoteles' Vorschrift mit seinen Dramen auf die Reinigung der Leidenschaft hinzuwirken. Nach Aristoteles' bekannter Lehre soll die Handlung der Tragödie der Art sein, daß sie Furcht und Mitleid errege und dadurch diese und ähnliche Gemüthsbewegungen reinige. Dieser Vorschrift hat Shakespeare in einer feinen, von aller Trivialität ganz entfernten Weise genügt, die nie zu überbieten sein wird. Er hätte sich verbeten, daß man das dichterische Bekämpfen der Leidenschaft und die Furchterregung der Tragödie, wie Bacon that, mit der Anwendung von Lohn und Strafe im Staat vergleiche; in dieser plumpen Art hat er es

nirgends darauf angelegt, die Furcht des Zuschauers und seinen Abscheu vor dem Uebermaaße der Leidenschaft wesentlich durch eine Betonung der äußeren Unfälle, die sie nach sich zieht, zu erregen; die edlere Furcht, auf die Er hinarbeitet, stellt sich lange vor dem Ausgange, schon über dem schwindelnden Gange der nachtwandelnden Leidenschaft, über der gegenständlich gemachten Entfaltung der blind gesteigerten Mächte in uns ein; diese Spannung der Befürchtung soll die Fühlbarkeit, die zarte Empfindlichkeit für die Wahl des Richtwegs in uns erhöhen; wir sollen als Zuschauer bei dem Spiele lernen, den Beginn des Fehlwegs rascher, reizbarer zu bemerken, um im eigenen Spiele vorsichtiger zu gehen; die Uhr der vor uns ablaufenden Leidenschaft soll zugleich der Wecker sein für die Wachsamkeit unserer eigenen Seele. Und so ist, wo der Dichter unser Mitleid anspricht, nicht blos eine Regung der weichen Rührung und des Mitgefühls mit denen bezweckt, die unter der Strafe der selbstgeschaffenen Geschicke leiden; es soll sich vielmehr mit der Furcht vor dem gefährlichen Laufe der Leidenschaft zugleich das Mitgefühl mit dem Kühnen, dem Großartigen, dem Achtung gebietenden in diesem Laufe verbinden, mit dem, was Bacon in dem kraftvollen Schwunge der Leidenschaft Verwandtes mit dem Himmel entdeckte. Daß nun durch diese Erregung von Furcht und Mitleid in der That auf die Reinigung der Leidenschaft gewirkt werde, ist wohl unbestreitbar. Die Gegenständlichkeit, mit der uns im Schauspiele

das Bild der menschlichen Leidenschaft gegenüber gestellt, die in uns schlummernden dunklen Gewalten uns zur Anschauung gebracht und dadurch vorstellig, lebendig gemacht und aufgeklärt werden, muß nothwendig eine Erhöhung unseres Bewußtseins wie unseres Selbstgefühls bewirken, womit eine Erhebung und Reinigung der Seele nothwendig verbunden sein wird, falls wir überhaupt noch für Eindrücke so edler Art empfänglich sind. Sehe man ein Shakespeare'sches Drama irgend erträglich aufgeführt, und es wird auf jeden Unverdorbenen diese höchsten Eindrücke eines Kunstwerkes machen, die jene Aristotelische Forderung bezweckt, und die Schiller in deren Verfolge so vortrefflich entwickelt hat; es versetzt uns in den Mittelzustand zwischen Thun und Leiden, wo wir, ungenöthigt, doch auf beide Art thätig sind; wo wir die Freiheit behalten, uns selbst zu bestimmen, wie wir wollen, wo wir nicht wie bei Sinnesgenüssen abgespannt, nicht wie bei Geistesgenüssen angespannt sind, sondern uns unserer Kräfte ganz Meister fühlen und zu jedem Werke gleich geschickt davon gehen können, in einem hohen Gleichmuth des Geistes. In dieser Stimmung wird uns jedes reifere Drama Shakespeare's entlassen, und die stärksten seiner Werke die stärksten Menschen am meisten. Von der Warte seiner Kunst herab sieht sich das Leben leichter und bezwingbarer an; und wenn die große Wahrheit seiner Schilderungen uns die wirkliche Welt nicht in poetischer Sonnenheitere, sondern von Wolken vielfach überzogen

zeigt, so hat uns der Dichter doch den Standpunkt und die Mittel gegeben, selbst in diesen stürmischen Elementen des Lebens neue Schönheiten und Reize zu finden.

Wenn diese sittliche Wirkungskraft in Shakespeare's Dichtungen gelegen ist, wenn sie so mit Sittlichkeit getränkt sind, daß eine Art System von Lebensweisheit daraus zu ziehen ist, so fragt es sich: wie läßt sich unter den zahllosen, sich endlos widersprechenden charakteristischen Aeußerungen seiner Figuren seine eigene Meinung mit Sicherheit herausfinden?

Man könnte sagen, daß die Meinungen, die am häufigsten in dem Munde seiner reineren Charaktere und bei den meisten Gelegenheiten wiederkehren, auf das Grundsystem der Denkart des Dichters hinweisen, und weil sie in seinem Geiste so sehr vorherrschen, am meisten sein eigen sein müßten. Allein damit würde man nicht weit genug gelangen; es ist schon schwer, seinen bedeutenderen Charakteren ihrer Zusammengesetztheit wegen auf den Grund zu kommen, viel schwerer ihm selbst, der gleichsam wieder aus allen diesen Charakteren zusammengesetzt ist. Wichtiger ist, daß man auf die ideellen Charaktere achtet, die Shakespeare in der Mitte zwischen den starken tragischen und den schwachen komischen Gestalten seiner Stücke gehalten hat; und die Fingerzeige, die wir über jene Heinrich, Posthumus, Orlando und Aehnliche gegeben haben, dürfen uns für diese Untersuchung nicht verloren gehen. Der Hauptweg aber ist die Betrachtung der dramatischen

Gattungen und ihr Verhältniß zu einander, und dann die sittliche Gerechtigkeit, die sich in der Entwickelung der Handlungen darstellt. Wir haben in Shakespeare nicht einen Lehrer vor uns, der uns die Räthsel der Welt platt zu lösen eilte, sondern die Welt selber mit ihren Räthseln spielt vor uns; aber der Zufall ist ihr abgestreift, die Triebfedern der Handlungen und der Nothwendigkeit der Schicksale, die sich daraus entwickeln, sind vor uns aufgedeckt; auf diesen offengelegten Mechanismus muß man lauschen; ihm nachdenkend lernt man die Meinung des ordnenden Meisters verstehen.

Die Alten, die in ihrer Tragödie nur die Heroenwelt, in der Komödie die Wirklichkeit und Gegenwart darstellten, sind durch diesen Gegensatz zu einer sehr reinen Scheidung der dramatischen Gattungen gelangt. Ihre Tragödie kennt keinerlei komische Bestandtheile. Die Ausscheidung des Ernsten in der Komödie dagegen zeigte sich schon unthunlicher, weil die Kunst der Erhebung aus dem Niederen überall bedürftig ist. Schon bei Aristophanes hebt sich eine erhabene Lyrik und der feierliche Ernst politischer Lehre von der komischen Handlung ab; die Menander'sche Komödie aber verschmolz zuerst die heitere und ernste Bewegung des Lebens. Sie wurde in ihrem Durchgange durch Terenz und Plautus die Erzieherin des neueren Dramas. Denn dieses entwickelte sich in Wahrheit mehr aus der burlesken Volkskomödie, als aus den My-

sterien, und sie auszubilden half überall das plautinische Lustspiel mit. Das Trauerspiel und seine Ausbildung folgte chronologisch der Komödie erst nach; es bildete sich also von dem Boden der Komödie, dem wirklichen Leben, herauf, nicht wie im Alterthum einem heroischen Epos zur Seite. Das wirkliche Leben mit all seinen Wechseln zwischen Gut und Bös, zwischen Freud und Leid und Scherz und Ernst ging in das Drama jeder Gattung ein; die Benennungen verwirrten sich; in Spanien hieß Alles gleichmäßig Komödie; in England war die Unterscheidung von Tragödie, Komödie und Historie gebräuchlich, je nachdem der Ausgang gut oder schlecht, die Geschichte wahr oder erfunden war. Shakespeare mußte bald erkannt haben, daß dieß keine kunstmäßigen und wesenhaften Unterscheidungen waren; er persiflirte das Kennzeichen des Ausgangs in verlorner Liebesmühe, und durch seinen Polonius zugleich die Versuche, die Gattungen nach den Stoffen zu bestimmen. Seine Ansicht schien zu sein, daß jeder Stoff seine eigene Form verlange, und jedes Stück bildet insofern bei ihm eine eigene Gattung; daher kommt es, daß er so oft die Scheidelinie von Lustspiel, Pastoral, Maske und Historie verschliffen hat. Indem er so das Leben allein zum Führer nahm, jedem Fall sein eignes Recht und Gesetz gab, die Sache selbst den Gang, die Form und die Stimmung vorschreiben ließ, stieß er in den Sachen überall auf den Einen durchgreifenden Unterschied zwischen dem üppigen und dem verkümmerten Wuchs der

Leidenschaft und handelnden Kraft im Menschen, und dieß führte ihn zu der allgemeinen Festhaltung des Begriffs von Komödie und Tragödie. Zwischen beiden aber ließ er die Mittelgattung des Schauspiels zu, eine Spielart des Dramas, die jede Zeit und jedes Volk gekannt, aber nur unsere Sprache mit einer bestimmten Benennung unterschieden hat. In diesen Hauptgattungen mischte er den Ton je nach dem Bedürfnisse; und dieß Verfahren selbst war ein Bedürfniß, das aus den Gesetzen seiner Kunst mit Nothwendigkeit folgte. Denn wenn sittliche Ideen die leitenden Gesichtspunkte des Dramas sein sollten, die durch Charaktere und ihre Gegensätze allein versinnlicht werden konnten, so lag es nahe, daß eben diese Gegensätze in der Tragödie zu komischen, in der Komödie zu tragischen Bestandtheilen überleiteten. Shakespeare ließ diese Mischung von Scherz und Ernst auch zu in Folge seiner rein menschlichen Natur, die an Allem gleichmäßigen Theil hatte und die in der möglichsten Mannichfaltigkeit, und gerade im Ausscheiden des einseitig Begränzten, das Vollendete sah. Er ließ diese Mischung zu auch in Folge seiner ächt germanischen Natur: denn unser Volksstamm hat nicht oft, wie die Alten und die Südländer, den scharfen Wechsel geliebt, in der scenischen Darstellung auf tragische Erschütterungen die Abspannung der Burleske, des Satyrspiels, folgen zu lassen; wir mögen nicht dieß Verwischen Eines grellen Eindrucks mit dem andern, sondern mehr das Ineinanderschmelzen der Stimmungen. Dabei kam

es nur darauf an, daß wirklich dieser Wechsel der Mittel, der Wirkungen und Stimmungen verschmolzen war und daß nicht übelangebrachte Mistöne den Wohlklang des Dramas störten. In dieser Hinsicht hat schon Johnson das Verfahren unseres Dichters mit Geist und Geschick gerechtfertigt. Er begegnete dem Einwurf gegen diese Mischung, daß der Handlung durch die Unterbrechung der Leidenschaft die Macht zu bewegen geraubt werde, einfach dadurch, daß er sich auf die alltägliche Erfahrung berief, die es beweise, wie grundlos dieser Einwurf sei. Ungeschickte Schauspieler können allerdings die Todtengräber im Hamlet und den Narren im Lear misbrauchen, um den tragischen Eindruck zu zerstören. Die Einsichtigen werden dagegen köstlichen Vortheil von diesen Rollen ziehen, den Eindruck des Grausens zu mildern, und die Disharmonie des komischen Gegensatzes in wohlthuende Accorde aufzulösen. Wir haben im Einzelnen nachgewiesen, worin der Grund liegt, daß die komischen Figuren und Nebenhandlungen im ernsten Drama, und umgekehrt, bei Shakespeare nirgends etwas Störendes und Unharmonisches haben: weil sie stets in einer genauen Beziehung zu dem Gedanken des Stücks stehen, weil sie als Gegensätze oder Nebenschößlinge der herrschenden Leidenschaft dargestellt sind, weil sie zur Schattirung des Hauptgemäldes, als Folie, als Widerspiel, als verzerrtes Spiegelbild dienen. Diesen Gebrauch überkam Shakespeare aus den ersten, volksthümlichsten und bewußtlosesten Anfängen der Komödie. Schon

in ihren rohesten Erstlingen hatte die Volkskomödie in einem glücklichen Instinkte dem Narren hier und da die Rolle des komischen Chores zugetheilt. So ist im spanischen Drama die Parodirung der Haupthandlung ganz stehend; und der Grazioso hat dort überall die Gabe und die Aufgabe, das, was die Hauptcharaktere in leidenschaftlicher Erregung nicht sehen, hören und fühlen, in seiner Einfalt wie Shakespeare's Clowns unbefangen zu durchschauen. Niemand, der dieß weiß, wird daher in unserer Auslegung dieser komischen Nebenhandlungen bei Shakespeare etwas Auffallendes und Hineingelegtes finden. Uebrigens erinnern wir noch, daß in dem Gebrauche dieser Mischung bei Shakespeare überall das tactvollste Maas gehalten ist. Im Trauerspiele und in der tragischen Historie hat Shakespeare nie komische Seitenhandlungen angebracht, sondern nur einzelne Figuren in vorübergehenden Scenen, und auch diese je später desto weniger; die burlesken Parodien ernster Handlungen stehen nur im Lustspiele; die Mischung von tragischen und komischen Situationen aber nur im Schauspiele, und in solchen Lustspielen, die nahe an den Ernst des Schauspiels gränzen.

Wir haben schon früher (3, p. 90.) gezeigt, wie einfach die Eintheilung von Shakespeare's Schauspielgattungen sei und wie sie zugleich zu seiner Grundansicht über die sittlichen Dinge führe. Wir sagten dort, der Dichter sehe den Menschen auf seiner Höhe, wo er zu dem Gleichgewicht der Natur gelangt, auf welchem sich das edle Selbst-

gefühl des Menschen von seinem Werthe und seiner Bestimmung aufbaut, die ächte Selbstliebe, welche die Wurzel alles Guten ist. Solche Erscheinungen, bemerken wir, führe er in Schauspielen vor, die den ernsten Gang der Tragödie und den heitern Ausgang der Komödie haben. Diese Gattung kannte schon Aristoteles. Er sprach von ihr verächtlich, wie auch wir noch heute zu thun pflegen, weil sie in der That sehr oft durch die allzugerade und gutmüthige Gerechtigkeit, mit der sie den Guten zu Glück, den Bösen zu Schaden führt, auf die Schwäche der Schwachen speculirt, denen zu Liebe man auch Shakespeare's Romeo in ein Schauspiel verwandelt hat. Aristoteles und Shakespeare haben für diese Gattung keinen Namen; jener nennt es Tragödie und bezeichnet es als der Tendenz nach dem Lustspiel angehörig; dieser nennt es Komödie, aber Charakter und Zuschnitt sind tragisch und die Katastrophe droht tragisch zu werden. Der Sturm, der Kaufmann, Heinrich IV. und V., Cymbeline, Maas für Maas gehören ganz hierhin und eine Reihe von Lustspielen in ihren ernsten Theilen, wo nicht tragische Begebenheiten und Charaktere tragisch, nicht lächerliche lächerlich, sondern ernste ernst ausgehen. Es ist allerdings nicht, wie Aristoteles bemerkte, das der Tragödie oder Komödie eigenthümliche Vergnügen, auf das diese Gattung abzweckt; dieß hindert aber nicht, daß uns das Schauspiel als eine Mittelgattung gelte, deren Berechtigung in keiner Weise abzuleugnen ist. Wer wollte auch Göthe's Iphigenie, Schiller's

Tell, die Orestiaden oder den Cymbeline nicht für die ebenbürtigsten Kunstwerke ansehen? Diese Gattung ist allerdings leichter als die anderen der Entartung ausgesetzt, aber auch dieß kann nicht gegen ihre Zulässigkeit sprechen. Die Gegenstände nehmen hier durch die gerade Austheilung der Gerechtigkeit leicht etwas zu grelle Gegensätze von Gut und Bös in sich auf; das Schauspiel ist die Gattung, in die sich die bürgerliche Misere am liebsten eingenistet hat; es schlägt leicht in das Rührspiel um, in dem der Unschuldige leidet ohne den Widerhalt geistiger Kraft, oder stellt Tugendbilder der Unfehlbarkeit auf, in denen wir eine Pflichtmäßigkeit des Handelns bemerken, die aus Empfindungslosigkeit zu stammen scheint. Aber diese Fehler und Plattheiten sind darum in dieser Gattung nicht nothwendig; Shakespeare wenigstens ist ihnen gänzlich fremd geblieben. Er hat seine Heinrich und Posthumus nicht in eine solche reine moralische Luft gestellt, in der wir Anderen nicht zu athmen vermöchten, nicht auf eine Höhe, deren Abstand uns entmuthigte; er hat uns ihre sittliche Natur im Kampfe, in Siegen und Niederlagen geschildert, so daß ihre Schwäche sie uns nahe rückt, ihre Stärke uns zu ihnen hinauf reißt; sie zeigen uns nicht allein, wie die tragischen Charaktere, daß Rechthandeln möglich sei, sondern daß auch recht gehandelt werde. Zwischen die verirrten Naturen der Tragödie und Komödie tritt hier eine mittlere Menschheit ein, Charaktere aus der tragischen Sphäre, mit starken Leidenschaf-

ten, aber mit der inneren Fassung begabt, die die harten Collisionen der Tragödie abschleift, die der Leidenschaft nicht gewonnenes Spiel gibt, die die inneren und äußeren Irrungen überwindet und das drohende Schicksal entwaffnet. Es ist ungemein sinnreich, wie Shakespeare die Menschen dieses Schlags, seinen Heinrich mit der Gottheit im Bunde, seinen Posthumus im Schutze der Götter gezeigt, wie er es im geringsten Falle so geordnet hat, daß die rettende Hand eines Genius über ihnen wacht, wie Portia über Antonio, der Herzog über Angelo, Helene über Bertram; sie tragen in sich die Anlage, einen solchen hellblickenden Schutzengel zum Freunde zu gewinnen, während die tragischen Charaktere von Gott und Menschen und sich selbst verlassen werden. Nannten wir die Aufgabe der Kunst, auf jene Klarheit und Harmonie des Wesens, die richtige Begränzung der Haupttriebe im Menschen hinzuleiten, so thun dieß die Gattungen der Tragödie und Komödie aus der Schilderung des Gegentheiles mehr negativ, das Schauspiel mehr positiv; und man sieht nicht, warum dieß nicht eben so statthaft sein sollte? Dabei kommt nur Alles darauf an, daß diese Gattung, wenn sie niedere Charakterformen gebraucht, dem Lustspiel, wenn höhere Naturen, dem Trauerspiele sich näher stelle. Diese Unterscheidungslinie hat Shakespeare mit untadelhafter Feinheit und Sicherheit behauptet.

In den tragischen Charakteren dagegen wird jenes glückliche Gleichgewicht der menschlichen Natur und ihrer

Grundtriebe gestört und aufgehoben; die richtige Selbstliebe des Menschen steigert sich zu Selbstsucht, zu Ehrgeiz und all jenen überstürzten Leidenschaften, die zu unseligem Ende führen. Wo die Tragödie ihren Zweck am sichersten ergriffen hat, hat sie immer solch eine überhobene Menschheit geschildert, die sich in freigeistigem Trotze gegen die Mächte des Himmels aufwirft, das Vertrauen auf menschliches Vermögen überspannt, sich in der schrecklichen Folgerichtigkeit der Leidenschaft zu Nichtachtung göttlicher und menschlicher Gesetze fortreißen läßt, für ihre Anmaßungen in der Gesellschaft mehr Raum fordert als mit dem Rechte der Anderen verträglich ist und daher an natürlichen Gegenwirkungen anstößt und scheitert, mit der inneren Natur ihr äußeres Schicksal bereitend. Diese titanischen Naturen sind in den heroischen Zeitaltern der Welt, jenseits der staatlichen Cultur, am heimischsten, dorthin verlegte daher auch Shakespeare seine tragischsten Stücke; seine übrigen Tragödien spielen fast alle in Zeiten von Bürgerkriegen, wo wenigstens für den Moment die gesellschaftlichen Schranken gelockert sind und die ursprüngliche Kraft und Unmittelbarkeit der Leidenschaft freieren Spielraum erhält. Auch in dem Alterthum sind die mächtigsten tragischen Charaktere solche, die gleichsam für das menschliche Maas zu groß gewachsen sind und der Götter Eifersucht reizen. Doch sind dort die Fälle nicht selten, wo der tragische Held die Schranken des Sittlichen nicht eigentlich überschreitet, wo die Katastrophe durch Verwickelung von Ereignissen

entsteht und die Handlung wie eine Intrigue des Schicksals gewebt ist, wo sich in den Menschen, im Kampfe gleich großer, vaterländischer und sittlicher Pflichten, gleich berechtigte Momente streiten. Eine Handlung dieser Art hat Shakespeare nur in dem Einen Cäsar geschildert; sie sind höchst fesselnd, aber in der Natur der Dinge so selten, wie in der Gruppe von Shakespeare's Stücken. Der viel gewöhnlichere Grund tragischer Erlebnisse ist, wie bei ihm, in des Menschen eigener Brust zu suchen. Die Entzweiung und der Kampf der bösen und guten Natur, der blinde Zug der Leidenschaft und die starre Consequenz des von ihr gespornten Willens ist die bewegende Kraft in den Trauerspielen unsers Dichters und in denen des wirklichen Lebens selbst. Gerade von dieser Seite fesselte die Tragödie unseren Schiller am meisten: weil sie die Schilderung dieses inneren Kampfes der Vernunft mit des Menschen sinnlichem Theile darstellt, in dem wir allein zum Bewußtsein unserer moralischen Natur gelangen. In allen Shakespeare'schen Tragödien ist der Gegenstand immer der Umschlag einer mehr oder weniger edlen Natur unter dem Uebergewicht einer großen Leidenschaft; die Folgen der Ueberschreitungen treffen dann den Helden mit Leiden und Unglück, und in diesem Pathos erhebt sich die gegenwirkende bessere Natur, zu spät, um das Verderben noch abzuwenden, nicht zu spät, um nicht durch eine Läuterung des Wesens zu versöhnen; oft auch so, daß eine geistige Kraft in dem tragischen Charakter sich nicht gegen, sondern

neben der herrschenden Leidenschaft erhebt und uns durch ihre selbsträchende Folgerichtigkeit, durch eine Charakterstärke, die sich dem Unglücke nicht beugt, selbst noch Achtung vor dem Verirrten einflößen muß. In der mannichfaltigsten Abstufung ist dieser tragische Verlauf bei Shakespeare durchgeführt. Im Lear ist alle Einsicht von unenthaltsamem Eifer überwältigt, sie kehrt unter seinen Leiden wieder und die Natur läutert sich bei ihrer Auflösung. Die Unenthaltsamkeit der Schwäche wirkt in Richard II. ähnlich wie im Lear die der Stärke. Coriolan's Besinnung ist von seinem Stolze umgeworfen, auf die Ansprache seiner edlen Natur wählt er freiwilliges Leiden und versöhnt so durch eine heroische Besiegung seiner schwer besiegbaren Natur. Im Othello versieht es die Mäßigung in Einem Fehltritt, der sich mit furchtbaren Folgen rächt, in seinem Leiden erhebt sich der Mohr, selbst in seinen Verirrungen voll Ehre, und in seiner Selbststrafe versöhnend. In Brutus ist die Wahl zwischen Pflicht und Pflicht; das Leid verfehlter Zwecke wird daher von der gefaßten Natur leicht überstanden. Timon's unter Wohlleben verschlemmte Vernunft wird wach unter dem Ausbruch der selbstgeschaffenen Uebel. In Macbeth folgt auf den Fall der edlen Natur sein Gewissensleiden, in dem sich dann seine trotzige Kraft erhebt und die Gewalt des Geistes uns selbst in ihrer Verwilderung ergreift. Aehnlich in Richard III., dessen gute Natur man in Heinrich VI. suchen muß, wo er für sein Haus aufopfernde Thaten verrichtet. Die we-

nigst tragischen Charaktere sind die ganz verschiedenen K. Johann und Antonius, weil in ihnen die Aufraffung der besseren Natur am schwächsten ist. Das merkwürdigste Stück in tragischer Beziehung ist aber, auch von dieser Seite gesehen, Hamlet, weil hier das stehende Verhältniß so sinnvoll wie kühn gerade umgekehrt ist; der Dichter zeigt, daß das Uebergewicht der geistigen Kräfte so falsch ist, wie das der sinnlichen. Im Hamlet ist der Geist wach gegen die Antriebe der Blutrache und Herrschsucht; der sinnliche, physische Antrieb ist hier als Pflicht dargestellt, Gewissen und Geist durch ihre Versetzung mit Unthätigkeit als das Fehlerhafte; dieß macht im Hamlet die böse Ader quillen und reißt ihn höchst bezeichnend mehr aus Leiden in Verirrung als aus Verirrung in Leiden, und man fühlt sich befriedigt, wenn zuletzt das Blut noch mächtig in ihm wird, da der Geist ganz erschlafft ist. In allen diesen Charakteren von Coriolan bis zu Richard herab ist eine ursprünglich gute Anlage; das jugendliche Zuviel, das Strebende der Leidenschaft liegt dicht neben ihrem Gefährlichen und Dämonischen. Aristoteles' Forderung der gemischten Charaktere ist erfüllt, obwohl in einer ganz selbständigen Weise. Nach Aristoteles soll der tragische Umschlag des Glücks nicht wegen Lasterhaftigkeit geschehen, sondern wegen eines Fehltritts von Seiten eines Menschen, der nicht große moralische oder bürgerliche Vorzüge besitzt, der in Glück und Ansehen steht und mehr Theil an edler als schlechter Natur hat. In diese Mitte hat sich Shake-

speare nicht bannen lassen. Er hat seinen tragischen Helden zu hoher Stellung oft große sittliche Vorzüge geliehen, oft sie in große Verbrechen verwickelt. Das Alterthum mied die Darstellung großer bewußter Verschuldung, auch dieß wohl darum, weil die geistigen Hebel und Hülfsmittel, die zu raffinirten Verbrechen nöthig sind, weniger bekannt waren; für uns aber hat die Ablenkung einer ursprünglich edlen Natur, der Absturz von Tugend zu Laster bei Shakespeare gerade darum ein so fesselndes Interesse, weil seine Kunst der Aufgabe gewachsen ist, einen solchen innern Hergang vollständig zu entwickeln. Die Darstellung von eigentlichen Verbrechen ist für die Dichtung eine gefährliche Klippe, weil das ganz Schlechte und das ganz Schwache eines ästhetischen Reizes nicht fähig ist. Aber Shakespeare hat auch diese Klippe geschickt vermieden. Seine Schlechten sind alle stark, seine Schwachen sind alle nicht eigentlich schlecht. Selbst wo sich Schwäche und Verbrechen am engsten berühren, in Antonius, scheint eine ursprüngliche Kraft noch hindurch, und die äußerste Feinheit, mit der Shakespeare an dieser Gränze inne hielt, beweist nicht am wenigsten den grundtiefen Instinkt der Kunst, der diesen Mann zum Gesetzgeber des neueren Dramas befähigte.

Das Lustspiel ist bei Shakespeare im Gegensatze zu der Tragödie auf die Schwächen der Menschen gerichtet; die Leidenschaft, der Naturtrieb, statt in jugendlicher Ueppigkeit auszuarten, schrumpft greisenhaft unter der Macht

der Eigenliebe und eitler Einbildung zusammen. Wo dort die Unbeugsamkeit starker Naturen geschildert ist, die selbst gegen übermächtige Umstände und Gewalten anstreben, sind hier in dem Gegensatze des Intriguenlustspiels vielmehr die Umstände und äußeren Zufälle wohl das, was mit den Menschen sein Spiel treibt, und statt in der Entwickelung tiefer Charaktere ist in Irrungen, Erkennungen, Unwahrscheinlichkeiten der Handlung ein poetischer Reiz gesucht. Diese Gattung, der Stolz der spanischen Bühne, ist bei Shakespeare kaum zu finden. Das Thema seines Lustspiels, das bei ihm wesentlich nur Charakterlustspiel ist, ist das Kleinliche einer verengten Menschheit, die Dürftigkeit des Geistes und der Leidenschaft, nicht selten, im geraden Gegensatze gegen sein Trauerspiel, das Uebergewicht des verirrten geistigen Elements über den natürlichen Trieb. Die komische Epopöe und der humoristische Roman (Reineke Fuchs, Don Quixote u. a.) sind, wo sie am glücklichsten waren, immer gegen die einseitige Ueberhebung des Geistes, gegen alles Phantastische und Grillenhafte zu Felde gezogen; das Lustspiel konnte so viel wie diese erzählenden Werke nicht wagen, da es sich als eine sichtbare Darstellung von dem Boden des Wirklichen nicht so weit entfernen durfte. Gleichwohl ist Shakespeare's Komödie in der bezeichneten Richtung bestimmt genug wie in den geradesten Gegensatz zu seiner Tragödie gesetzt. Wenn Selbstsucht und Egoismus der Leidenschaft den Zügel schießen lassen, so äußert sich die Eigen-

liebe dagegen, selbstgefällig und eitel wie sie ist, nicht sowohl in Lastern als in Thorheiten, nicht so sehr durch Verirrungen der Triebe, als des Kopfes, durch Grillen und Einbildungen, die die gesunde Natur beeinträchtigen, durch Fehltritte, nicht der Leidenschaft, sondern des Verstandes, nicht der Sittlichkeit, sondern der Intelligenz; das Komische fordert unser besseres Wissen, das Tragische unser besseres Gewissen heraus. Dieser feine Gegensatz ist am besten an Angelo zu entwickeln. In ihm hat zuerst die gezwungene Vernünftigkeit die Leidenschaft erstickt, so weit ist er mehr eine komische Figur, die durch eine leichte Wendung zu komischem Falle gebracht werden konnte; sobald es die Leidenschaft über seinen Geist gewinnt, wird er ein tragischer Charakter. In Orsino ist der Geist krank an Einbildung, die eine ächte Leidenschaft nicht aufkommen läßt; so im Uebermaaße in Malvolio. In verlorner Liebesmühe vermißt sich der Geist, die Natur zu unterdrücken, in Benedikt die Eitelkeit, dem weiblichen Geschlechte zu widerstehen, in Falstaff die Einbildung, sich für einen Gegenstand der Liebe zu halten; in den karikirten Figuren herrscht das eitle Streben vor, überall Schein für Wesen geltend zu machen. Diesem Inhalt der Komödie ist es gemäß, daß sie nicht in heroischen oder kriegerischen Zeiten, nicht in weiten staatlichen Verhältnissen spielt, sondern im häuslichen Kreise, in mehr gegenwärtigen Verhältnissen der gebildeten und geordneten Gesellschaft, wo die gegenseitige Abhängigkeit der Menschen den

Wuchs der wilden Leidenschaft hemmt und die Triebe verfeinert. Die tiefe Durchdringung des Lebens greift hier nicht Boden, wo es mehr um die lachenden Außenseiten und um oberflächlichere Regungen der Menschen gilt. Aristoteles schrieb daher der Tragödie nach Rang und Charakter edle, der Komödie niedere Menschen zu; die Zeiten Shakespeare's wollten im Trauerspiel den Fürstenstand, im Schäferspiel den Bauernstand, im Lustspiel den bürgerlichen Mittelstand vertreten haben. So äußerlich nahm es Shakespeare nicht, aber ein Mittelschlag von Menschen sind, wie wir früher (3, p. 86) gezeigt haben, seine Lustspielcharaktere Alle. Damit sie nicht flau und flach ausfallen, damit diese engere Menschheit uns nicht gleichgültig werde, hat der Dichter vorsorglich zwei durchgreifende Hülfsmittel gebraucht. Er hat sich nur wenigemale in der reinen Sphäre des Komischen begnügt, er schob sein Lustspiel an die Gränze des ernsten Schauspiels oder selbst Trauerspiels hin und durchschoß es mit Verhältnissen der würdigsten Art. Wenn Göthe aus einer vielseitigen Natur sich ungern zu der geraden Linie des Trauerspiels verstand, so Shakespeare noch viel unlieber zu der einseitigen Ausbildung der schroffen Gattung, aus jener Ganzheit seiner Natur, die sich nicht an eine einseitige Betrachtung des Lebens verlieren mag. Das andere Mittel ist, daß er den edleren Charakteren seines Lustspiels burleske Figuren zur Seite stellt, durch die sie sich heben und unserem Interesse näher bleiben. Ohne die Seiten-

stücke der Armado und Malvolio würden sich uns die Orsino und Navarra wenig empfehlen. Jene Figuren sind Genrebilder, aber es ist in ihnen eine gesteigerte Wahrheit, so daß sie einen Reiz mitten in der Häßlichkeit erhalten, wie die komischen Masken der Alten. Sie entbehren daher keineswegs eines eigenen Interesses; Shakespeare gewann auch ihnen eine fesselnde Seite ab. Die Bedürfnißlosigkeit, die Selbstgenügsamkeit, die Selbstgefälligkeit der äußerlich und innerlich Armen, die die gefährliche Strebsamkeit der höheren Stände noch nicht künstlich eingeimpft haben, ist an sich poetisch und gewinnt in Shakespeare's Lustspiel noch ungemein durch den Gegensatz zu dem höheren Dichten und Trachten der Geistreichen neben ihnen, das dem Wesen nach an innerer Thorheit parallel mit dem Gebaren jener Karrikaturen liegt. Denn während jene Feineren sich mit bewußterem Geiste verirren und am Ende vor der Zerstörung ihrer eitlen Ansprüche und Einbildungen, nach getäuschter Erwartung, in Beschämung dastehen, so sind die Leute dieses Schlags, wie die Clowns im Sommernachtstraum, in der Selbstzufriedenheit und Sicherheit ihres Treibens über allen Miserfolg und daher über alle Schadenfreude erhaben; ihnen ist nichts zu verderben, weder ihre Zwecke noch ihr Humor. Darin aber gerade ist der ächteste komische Boden gewonnen und dieß macht, daß trotz aller Ziererei die komische Kraft dieser Gestalten alle Veränderungen des Geschmacks überlebte; diese Urbilder der Thorheit und Albernheit sind

durch und durch gefärbt in komischer Naturfarbe, die für alle Zeiten unauslöschlich ist. In der Zeichnung dieser Welt von Menschen erscheint Shakespeare in seiner ganzen Liebenswürdigkeit. Diesen unschädlichen Schwächen gegenüber regt sich ihm der Frohsinn und die kindliche Laune des gutmüthigsten Herzens. Mit schonender Milde geht er an diesen Blasen der Thorheit vorbei; sein Lustspiel ist überhaupt selten ein Stoßvogel, der auf die Beute des Lächerlichen zerreißend herabstürzt, hier aber ist es wie die Lerche, die in harmloser Lust in heiterer Höhe singt. Der kalte Verstand und das kalte Herz, das zu Sarkasmen und Satyren gehört, fehlte Shakespeare ganz. Nur wo die Unvernunft schädlich wird, da findet sein gutmüthiger Humor sein Ende. Wenn er die massenhaften Gebrechen der Zeit anschaut, die Unsitten der Menge, die Schwarm machen, die laxen Hofsitten, die Unnatur in Körper- und Kleidertracht, die puritanische Wolfsart im Schafkleide, da legt er seine tolerante Vielseitigkeit ab und braucht gegen die faulen Geschwüre des Zeitkörpers auch schneidende Mittel. Zu seiner vorherrschenden Milde aber befähigte ihn seine gesunde Natur, die sich an den Misständen der Welt nicht verbittern ließ. Wenn man geklagt hat, daß Shakespeare's Kunst der inneren Heiterkeit entbehre, die von den Lasten der Wirklichkeit zu befreien wisse, so liegt der Grund zu dieser Klage wesentlich in der Gattung des Trauerspiels, die von den Schwachen überhaupt nicht ertragen wird. Seinen Lustspielen wird man den Mangel der Heiterkeit

nicht vorwerfen. Sie besitzen sie in dem Maaße, daß selbst die Pedanten des vorigen Jahrhunderts sie darum überschätzten. Johnson fand, daß Shakespeare's Vorneigung zum Lustspiel stand; in der Tragödie schreibe er oft mit viel Mühe und wenig Glück, aber in den Lustspielen scheine er ohne Arbeit zu schreiben, was keine Arbeit verbessern könne. In der Tragödie suche er immer nach einer Gelegenheit komisch zu sein, aber in der Komödie scheine er zu ruhen, zu schwelgen, wie in einer Art zu denken, die seiner Natur gemäß sei, seine Tragödie scheine Geschicklichkeit, seine Komödie Instinkt zu sein. Dieß ist in keiner Weise so. Vielmehr gibt seine Komödie bei weitem die unvollständigste Idee von Shakespeare's dichterischer, ja vielleicht selbst von seiner komischen Kraft, da einzelne komische Charaktere in seiner Tragödie schon durch die Bedeutung des Geschehenden an glänzendem und sinnvollem Witze weit vorragen über die Figuren seiner Lustspiele. Dann aber sucht Shakespeare in der That viel seltener in seiner Tragödie Gelegenheit, zur Komödie herab, als vielmehr in dem Lustspiele, zu dem Ernst der Tragödie hinaufzusteigen. Und im Allgemeinen wird Niemand die Fläche seiner Komödie mit der Tiefe seiner Trauerspiele tauschen wollen. Uebrigens liegt in diesen verschiedenen Ansichten nur der Beweis von des Dichters allseitigem Geschick zu allen Dingen. Er hat an Scherz und Ernst den gleichen Theil, haßt mit seiner Rosalinde die ewig Lachenden und die ewig Trauernden, hat eine fühlende Thräne für

die trübe, und das frohsinnigste Lachen für die heitere Seite der Welt, und gebietet mit gleicher Macht über unsere Erschütterung in Freude und Leid.

Wenn nun schon aus der Gegenüberstellung der Charakterformen, die dem Schauspiel, dem Lust- und Trauerspiele eigen sind, ein wesentlicher Anhalt zu gewinnen ist, um zu Shakespeare's Ansicht über die Handlungsweise der Menschen zu gelangen, so kommt man ihr doch noch näher aus der Betrachtung des Ausgangs der Stücke, oder der Handhabung der sogenannten poetischen, vielmehr sittlichen Gerechtigkeit. Das Lustspiel ist hierbei von geringerer Aufklärung, schon der geringeren Bedeutung des Inhalts wegen. Doch ist auch hier streng die natürliche Vorschrift befolgt, daß wie im Trauerspiele das Sittliche, so hier das Vernünftige, nicht hier die Thorheit und dort das Laster, im Ausgang Bestand erhalte; für die unzurechnungsfähige Lächerlichkeit ist der Ausgang unschädlich, für die zurechnungsfähige und schädliche beschämend; die Katastrophe führt nicht von Glück zu Unglück, sondern von Einbildung in Enttäuschung; der Verstand erhält eine Befriedigung durch die Schlichtung des Verkehrten. Wenn in dem Trauerspiele Furcht und Mitleid spannt, so beherrscht uns umgekehrt im Lustspiel die Hoffnung auf die Rückkehr der Handelnden von ihren Irrgängen, und die Mitfreude bei dem Eintritt dieser Umkehr. Diese Mitfreude werden wir mit den Charakteren, die unser Interesse an sich ziehen, z. B. mit

Orsino und Benedikt, gewiß aufrichtig empfinden, bei dem Truge der schädlichen Thorheit aber schlägt sie sich auf die Seite Derer, die betrogen werden sollten. So nun wie im Lustspiele die Forderungen des Verstandes befriedigt werden, so im Trauerspiele die der sittlichen Gerechtigkeit. Nicht immer ist dieß so angesehen worden. Ein amerikanischer Ausleger voll Geist, dessen Werk uns erst beim Abschlusse des unseren zugekommen ist und über dessen mannichfache Uebereinstimmung im Großen und Allgemeinen wir Ursache hatten, die herzlichste Freude zu fühlen, Hudson, hat zu unserem Befremden gefunden, daß Shakespeare die poetische Gerechtigkeit oft völlig unbeachtet lasse, und daß eine Art moralischer Verwirrung in seinen Stücken herrsche. Wir müssen dagegen sagen, daß, wenn diese Sätze richtig wären, nicht allein unsere ganze Auslegung Shakespeare's zusammenfallen müßte, sondern auch, nach unserem Begriffe, ein bester Theil von seiner ganzen Kunst. Wenn die Dichtung das Walten der sittlichen Gerechtigkeit nicht darstellt, so ordnet sie sich selbst unter eine rechte Geschichtschreibung herunter. Shakespeare nahm den Begriff und die Vorstellung der gerecht waltenden Nemesis, der seiner Zeit ganz geläufig war, aus der Geschichtschronik in seine Dichtung herüber; Bacon, der diese Nemesis in der Geschichte nur zuweilen hervortreten sah, fordert geradezu an die Dichtung, daß sie hier an die Stelle der Geschichte einzutreten habe, daß sich in ihrem Reiche die Bilder der Dinge nach den Wün-

schen des Geistes, nicht wie in der Wirklichkeit der Geist nach den Dingen bequemen müsse. Und keine Forderung ist gerechter als diese. Denn wenn die Uebergriffe der Begierde in der Dichtung verherrlicht werden, wenn unverschuldete Leiden ungesühnt bleiben, wenn das Sittliche nicht aus dem Untergang des Unrechts siegreich hervorgeht und das Antlitz der ewigen Gerechtigkeit verhüllt bleibt, so erregt das Kunstwerk statt Befriedigung nur Pein und Verdruß, es mag ein Klinger in roher Bizarrerie den Sieg des Lasters theoretisch wie praktisch verfechten, oder ein Schiller in seltsamem Fehlgriffe dem Schönen der Erde das Loos der Vernichtung zutheilen. Wie weit lag Shakespeare von der wüsten Natur so vieler unserer Zeitgenossen ab, die in dieser Vernichtung des Schönen die eigene Häßlichkeit spiegeln! Nicht freilich, daß er in einer pedantischen Vertheilung einer abgezirkelten Gerechtigkeit „Tugend und Laster zu einer Berechnung von Verlust und Gewinn herabwürdigte;“ wenn die poetische Gerechtigkeit so verstanden werden soll, daß für ein bestimmtes Verbrechen eine bestimmte Strafe und für diese oder jene Tugend ein Lohn zugetheilt werde, so haben wir selber gezeigt, daß sie Shakespeare nicht gehandhabt habe. Sondern es stimmen nur überall bei ihm die Schicksale der Handelnden mit ihrer Natur und ihren Thaten genau überein. Einem Bacon fielen die wunderbaren Fälle in der Erfahrung auf, wo sich Gottes Gerechtigkeit hier schon offenbart; wer auch in der Menschen Inneres und Aeuße-

res zugleich zu blicken Gelegenheit hat, der wird in der That die Spur dieser Nemesis nicht so selten entdecken; diese ausnahmsweise Erscheinung in der wirklichen Welt ist in der dichterischen Shakespeare's die Regel. Nicht die Sterne bestimmen bei ihm die Schicksale der Menschen, sondern ihre Werke; die Gerechtigkeit ist überall dorthingelegt, wo sie für die dichterische Darstellung am fruchtbarsten ist: daß die Ursache der fallenden Loose von den Menschen selber bereitet ist, daß das Ende im Anfang liegt, daß der selbstgemischte Kelch sich dem Uebelthäter an die Lippe setzt, und hier die Vergeltung schon eintritt für das, was hier gethan ward. Fast nie vertröstet der Dichter, wie von unseren größten deutschen Dramatikern geschehen ist, auf die jenseitige Gerechtigkeit; höchstens bei Nebenfiguren; an den Hauptcharakteren bewährt sich überall schon hier ihre eigene Natur als ihr eigenes Gericht. Shakespeare hat uns für räthselvolle Fälle jenen Trost der Religion nicht geraubt; im Cymbeline ist sehr ausdrücklich die unerklärbare Härte der Vorsehung als fürsorgende Liebe ausgelegt; mit dem Loose der unschuldig geopferten Kinder in einigen seiner Tragödien muß der Glaube an eine jenseitige Ausgleichung versöhnen; aber wo der Dichter ein volles Leben zu entwickeln hatte, da hat er auch die volle Gerechtigkeit selber verwaltet. Nur daß man auch bei diesem Geschäfte seinen weiten Geist überall verstehe, der von schnurgerader Kleinmeisterei so fern war! Oft hat er Strafen vorausgesetzt und un-

erwähnt gelassen, oft hat er sie innerlich tief gelegt, aber der Leser, der ihn einmal kennt, wird dieß nicht misverstehen. Jener Konrad kommt mit einer Flucht davon, im Dunkel bleibt Aufidius' und Volumnia's Schicksal, wer aber würde fehlgehen, dieß zu erklären? Den Heinrich IV. trifft für seine Usurpation keine plötzliche Strafe; aber es ist sehr der Natur dieses Charakters gemäß, daß ihn die Nemesis nicht mit dem Schwerte trifft, sondern ihm die Schale der Krankheit und der inneren Gewissensbisse allmählig zu leeren gibt. Nicht dieß aber würde die Klage gegen Shakespeare sein, daß er zu wenige und milde Strafe verhänge, sondern zu harte und zu gleichmäßige. Nicht die Verbrecher allein verfallen bei ihm dem Untergang, sondern auch solche, die nur verzeihliche Fehler begingen, und Andere, deren ganzes Vergehen war, daß sie (vergl. 3. p. 296.) mit gefährlichen Naturen in gefährliche Berührung kamen. Diese Freiheit hat sich Shakespeare allerdings einige wenige Male genommen, ein Unrecht, übrigens nur an Nebenfiguren, zu üben, das dazu dienen muß, ein desto strengeres Recht an den Hauptfiguren zu üben. Er hat ferner jene Banco, Duncan, Hastings, Cordelia nur um des Versehens der Unvorsicht willen erliegen lassen. Aber aus Shakespeare's Moral, die auf eine thätige Ergreifung des Lebens geht, würde einmal schon die Lehre folgen, die auch Bacon mit sehr viel Nachdruck einschärft, daß die Menschen ihre Gedanken ausbreiten und vorsichtig um sich spähen müssen, wenn sie ihr Glück recht

berathen wollen, daß, wie es im Troilus heißt, in Ohnmacht das Nothwendige zu unterlassen, der Gefahr eine Vollmacht zu zeichnen heißt. Dann aber trifft diese unglückliche Natur, jene unthätige Unvorsicht, bei Shakespeare Unglück allerdings, aber keine Strafe; die Ehre kann dicht bei dem Unglück liegen; und dieß Verfahren des Dichters spricht stärker als Alles seine Abneigung gegen die Theorie aus, die das Glück als das Ziel unseres Lebens setzt. Jene Fahrlässigen trifft der Tod; aber den ärgsten Verbrecher trifft bei Shakespeare auch nichts schlimmeres, sollte dieß nicht eine unbillige Zumessung der Ausgänge sein? Allein der Tod ist für den Dichter eben nur das Mittel zu einem bestimmten Schlusse; nicht auf das Was des Ausgangs muß man sehen, sondern auf das Wie und auf die Umstände, die ihn begleiten. Wie die Handlungen bei Shakespeare aus den Verhältnissen bemessen sein wollen, so auch ihr Ende nach dem Verhältniß zu den Bestrebungen der Handelnden und nach dem inneren Bewußtsein der Fallenden. Hier liegt das offene Geheimniß von Shakespeare's poetischer Gerechtigkeit. Der Tod freilich trifft im Lear die Vielen ohne Unterschied, aber Cordelia stirbt in der Glorie einer verklärten Retterin, Lear in Versöhnung, Gloster lächelnd, Kent mit Freudigkeit, die Anderen liegen in ihren eigenen Schlingen gefangen, ihrer Zwecke beraubt, die weltlichen Seelen der Welt verlustig gegangen, die ihnen Alles war. Wie anders fällt Macbeth durch die Hand eines Helden, den er immer ge-

fürchtet, und Richard unter den Nachstellungen eines Schleichers, den er immer verachtet hatte! Nicht also auf den Buchstaben des Ausgangs kommt es an, sondern auf die Art wie der Ausgang bestanden wird, ob die Menschen in den Tod gehen verflucht oder gesegnet, scheiternd an schlechten Zwecken oder gute erreichend, mit edlem Bewußtsein oder mit geschlagenem Gewissen, in himmlischer Verklärung oder in höllischer Verzweiflung. Dann liegen die tragischen Ausgänge nicht auf Einer Linie, sondern stufen sich von Richard bis zu Cordelia in der reichsten Mannichfaltigkeit ab. Und die erhabene sittliche Lehre, die in der Handhabung dieser Gerechtigkeit liegt, ist die, daß der Tod an sich kein Uebel, das Leben an sich kein Segen, das äußere Gedeihen kein Glück ist, sondern nur das innere Bewußtsein; daß der größte Lohn der Tugend die Tugend selbst und die größte Strafe des Lasters das Laster ist. Daher wird den wahrhaft Edlen, den Posthumus und Imogen, zuletzt kein äußeres Glück zu Lohn, es wird ihnen vielmehr entzogen, und Heinrich V. gibt seine Ehren von selbst weg an Gott; all ihr Lohn ist ihre innere Stimme und das Selbstgefühl der behaupteten Menschenwürde.

Fragen wir nun endlich, mit diesem Leitzeichen versehen, das man aus der Natur der dramatischen Gattungen und der sittlichen Gerechtigkeit bei Shakespeare entnimmt, nach dem, was Johnson und Pope sein sittliches System nannten, so wollen wir vorausschicken, daß es sich

dabei um ein eigentliches ausgesponnenes System einer Sittenlehre nicht handeln kann. Wir heben nur einige große, höchst einfache Gesichtspunkte hervor, die sich eben so oft aus den dargestellten Handlungen wie nach ausdrücklichen Lehren in seinen Werken als des Dichters Grundansicht von den Dingen des Lebens aufdrängen. Auf ihnen ließe sich vielleicht ein durchgeführtes System der Moral aufbauen, aber wir haben nirgends die Absicht, die Fäden, zu denen sich in Shakespeare's Werken die Materie fände, auszuspinnen so weit diese reicht, denn dieß wäre ein unendliches Geschäft. Wir mögen nichts in den Dichter hineintragen, was uns nicht selbst in ihm zu liegen scheint; nicht daß wir meinten, er habe auch jeden kleinsten Gedanken, den wir ihm nachzudenken suchen, wirklich vorbedacht; nur das hoffen wir, daß er anerkennen würde, wenn er lebte, er hätte die Gedanken, die wir den seinen hier und da anschieben, nach den Grundzügen seiner Denkweise und der Anlage seiner Werke denken können. Und so begnügen wir uns auch bei diesem Gegenstande, die Grundzüge seiner sittlichen Anschauung auszuheben, die uns unbestreitbar sein Eigenthum, auch das Eigenthum seines Bewußtseins scheinen.

Das sittliche System Shakespeare's hat Pope treffend als ein ganz weltliches bezeichnet, das der Dichter in Gegensatz stelle zu den Begriffen, die aus der Offenbarung gewonnen würden, und das er für hinlänglich halte, deren Platz einzunehmen. Er befreie die Menschen nicht von

der Furcht vor den Folgen der Unsittlichkeit, sondern er bestehe stark darauf; und indem er religiöse Betrachtungen bei Seite lasse, habe er mehr als irgend ein anderer Schriftsteller die Liebe der Menschlichkeit erhoben. Dieß ist so richtig, daß es selbst ein Birch anerkennen mußte. Die unbekümmerte Sicherheit, mit der Shakespeare diesen rein menschlichen Weg nahm, ist in dem Zeitalter, in dem er lebte, bewundernswerth. Seine dichtenden Zeitgenossen um ihn her verirrten sich in Freigeisterei und legten am Ende in frommer Reue ihre Kunst mit ihren Sitten ab; auf der anderen Seite tobten die Eiferer gegen die Bühne; Er schritt unbefangen mitten hindurch, mit aufrechtem Haupte gegen die Finsterlinge gekehrt, von dem Hauche sinnloser Frivolität ganz unberührt. Warum Shakespeare die Beziehung auf die Religion in seinen Werken nicht allein nicht suchte, sondern ihr selbst bei sehr nahen Gelegenheiten systematisch aus dem Wege ging, wird mehrfache Gründe haben. Er mochte wie Bacon allen Anstoß gern vermeiden wollen; er hielt auch die Bühne nicht für einen Ersatzort der Kanzel; hätte er es gethan, so würden es ihm die Geistlichen damals und heute noch ärger verdacht haben, die jetzt darüber wüthen, daß er es nicht gethan. Viel tiefer aber mag auf sein Gemüth ein anderer Eindruck in dieser Hinsicht bestimmend gewirkt haben. England hatte kurz vor Shakespeare's Zeit die furchtbaren Verfolgungen von Katholiken und Protestanten, die Hinrichtungen um des Glaubens willen, das Ausbrennen und

Ausschmelzen der Meinungen durchlebt; um ihn her herrschte die Anfeindung des Sektengeistes; er sah die ascetische Sauerkeit der Puritaner und ihren Fanatismus im Wachsen und sagte wie prophetisch vorher (Timon III, 3), daß sie „ihren tugendhaften Anschein nur trugen, um gottlos zu sein und unter heißglühendem Eifer gern ganze Reiche in Brand stecken möchten.“ Diese Zustände wandten alle Menschlichen von den ascetischen Uebertreibungen der Religion ab und drängten Andere zum Skepticismus hin; dieselben Erfahrungen, die nach der englischen Revolution die Cherbury zu Freidenkern machte, trieb auch schon damals die Bacon und Raleigh zu deistischen, wie die Eiferer sagen zu atheistischen Ansichten. Und so tauchte Shakespeare, von derselben Erfahrung bestürzt, wenn er sich sittlichen Rath holen sollte, am liebsten in die Offenbarung ein, die Gott in das menschliche Herz geschrieben hat. Er läßt daher das, was die Religion von Seiten des Glaubens und der Gesinnung bedeutet, in seinen Werken ganz bei Seite, da er es nur mit dem Handeln zu thun hat; im Handeln aber ist das Religiöse und Göttliche im Menschen nichts anderes, als das Sittliche. In dem Sinne, wie Schiller das Christenthum darum preist, daß es das starre Gesetz aufhebe und an dessen Stelle freie Neigung setze, ist Shakespear's Moral eine christliche. Sie ist es nicht in dem schroffen Sinne, in dem geschrieben steht, daß man auf Einen Backenstreich die andere Wange hinhalten solle, aber in dem, in welchem, den wechselnden

Verhältnissen des Lebens Rechnung tragend, der Evangelist lehrt: seid klug wie die Schlangen und ohne Falsch wie die Tauben; und der Apostel: heirathen ist gut, aber ledig bleiben ist besser. Shakespeare's Sittenlehre ist wesentlich menschlich, und er kann in dieser Hinsicht ganz den Alten gleichgestellt werden, die wir in humanistischen Zwecken lesen. Wenn Bacon wahr fand, daß der Mensch „aus dem Lichte der Natur" einige Begriffe von Gut und Bös schöpfen könne, aus dem Gesetz des Gewissens, das ein sicherer Funke und Rest der ursprünglichen Reinheit des Menschen sei, so würde Shakespeare, wie Pope richtig sagte, diese Begriffe für ausreichend gehalten haben, uns in diesem Leben würdig einzurichten. Diese „Gottheit im Busen" hat Shakespeare mit absichtlicher Deutlichkeit selbst seinen verruchtesten Bösewichtern, selbst wo sie sie ableugnen, geliehen; diesen Funken zu nähren und nicht zu ersticken, ist die laute Predigt aller seiner Werke.

Shakespeare's sittliche Ansicht geht von dem einfachen Gesichtspunkte aus, daß der Mensch mit Kräften der Thätigkeit geboren wird, die er brauchen soll, und mit Kräften der Selbstbestimmung und Selbstlenkung, die diesen Gebrauch der handelnden Kräfte richtig steuern sollen. Woher in dieß Leben und Wohin aus ihm hinaus, diese Fragen gibt der Dichter, wie der Geschichtschreiber, an Philosophie und Religion ab. „Dulden muß der Mensch sein Scheiden aus der Welt wie seine Ankunft; reif sein ist Alles." — „Warum bin ich? Die Frage thue deinem

Schöpfer; mir ist's genug, daß du bist!" Diese beiden Sätze bezeichnen diesen Standpunkt ganz genau. Bei dem Woher und Wohin verhält sich der Mensch leidend, innerhalb des Lebens aber handelnd, und hier liegt sein greiflicher Beruf, ohne dem Genüge geleistet zu haben, er nicht für eine höhere Stufe des Daseins gezeitigt sein kann. Shakespeare betrachtete die wirkenden Kräfte in Natur und Menschheit, und den Zweck der ungeheuren Bewegung sah er rein in der Bewegung selber gelegen. Dieß führte ihn auf jene vielgepredigten Sätze: daß die Natur dem Menschen seine Gaben nur leiht, nicht schenkt, nur gibt, um sie zu gebrauchen und wieder zu geben. In seiner Moral läuft daher Alles auf den Antrieb zur Thätigkeit hinaus; das Leben schien ihm zu kurz, um es grübelnd und thatlos zu verbringen; im Hamlet besonders ist diese Lehre im schärfsten Nachdrucke gelehrt. Die vielseitigsten Gaben sind in diesem Manne eine wirkungslose, unverbundene Masse, weil der elektrische Funke der Thatkraft nicht hineingeschlagen ist, weil er mit bedächtiger Ueberlegung und reizbarer Ueberspannung den Instinkt der Thatkraft, diese erstgeborene unter den menschlichen Gaben, erstickt hat; der Grübler, der den Gedanken und nicht die That zum Maaße der Dinge gemacht hat, ist dadurch mit den Leitsternen der Natur, mit Gewissen und Vernunft selbst in Zwietracht gerathen; sie kranken am Zuviel ihres Gebrauchs wie seine handelnde Kraft am Zuwenig; in dem Geschwornenspruch über seine Handlungen, zu denen diese

inneren Kräfte berufen sind, geht bei ihm Gewissen und Vernunft in der Erkenntniß und Vernehmung seines Falles irre, und ein falsches Urtheil hemmt und mißleitet den Willen; die eindringlichste Lehre, die Shakespeare der Sophistik des Skepticismus hinwerfen konnte, um ihn durch die Frische des Handelns zur Gesundheit des Geistes zurückzuführen. Ganz in dem gleichen Sinne ruft dann der Dichter in seinen Lustspielen von ascetischem Kasteien, von eitlen Studien, von allem Quietismus der Beschaulichkeit, von dem leeren Zeitverderb der Witzhascherei, in Richard II. vom Hang zu Müssiggang und Spiel, im Timon von müssigem Wohlleben und müssigem Wohlthun, da das Zuschauen in diesem Leben nur den Göttern geziemt, zur Thätigkeit zurück; vollends straft er im Antonius die sündhafte Vergeudung großer und ausgezeichneter Kräfte. In allen den vier Stücken, die wir hier namentlich bezeichnet haben, hat der Dichter in Einerlei Sinn und Mittel seine Ansicht von dem Vorzug der thätigen Natur äußerst sprechend niedergelegt. Die thatkräftigen Männer Fortinbras, Bolingbroke, Alcibiades, Octavius spielen hier die gegensätzlichen Rollen gegen die verschiedenen Thatlosen; nicht ihre Charaktere verdienen ihnen Allen ihr Glück und Gedeihen etwa durch eine große Ueberlegenheit ihrer Natur, sondern trotz ihrer geringeren Anlage stellt sich ihre Thatkraft an sich über die Unthätigkeit der Anderen hinaus, gleichviel aus wie schöner Quelle diese Passivität, aus wie schlechter jene Thätigkeit

fließe. So unterstützt der Himmel den frommen, aber unthätigen Richard II. nicht, trotz seinem religiösen Vertrauen, aber wohl hilft er der frommen Helena, die sich selber hilft. In dem gleichen Geiste wird das Uebermaas der Liebe mit all ihrer Süßigkeit verschmäht, wo sie den Mann von seiner Kraft abtrünnig macht, weil „dem die Ehre unsichtbar in der Tasche bleibt, der zu Hause sein männlich Mark im Arme der Liebe vergeudet.“ Und eben so, weil die Arbeit nicht ein Fluch, sondern ein Segen ist, steht des Dichters Sinn gegen den Ruhestand der Idylle; die darin in reizendster Unschuld leben, die Söhne Cymbeline's, bezweiflen im richtigen menschlichen Instinkte, daß Ruhe das beste Leben sei. Vielmehr ist Shakespeare umgekehrt ein beredter Lobredner der Noth und Drangsal, die ihm für eine „Mutter der Kühnheit“, für eine Probe der Gemüther gilt, aus der er den Geist des Guten zu ziehen anleitet. Darum gilt ihm nichts für unmännlicher, als im Unheil zu verzagen, bei Sturm und gebrochenem Mast das Steuer zu verlassen. Darum liegt auch auf dem Kriege das Wohlgefallen seiner starken Natur; ächter Ehrgeiz ist dem Heinrich V. keine Sünde, der stolze Krieg gerade „macht Ehrgeiz zur Tugend;“ die Gefahr der Verliegung macht den Krieg im Wechsel des Friedens wünschenswerth, in dessen Ruhe und Wohlstand so leicht „die inneren Geschwüre aufbrechen“, die den Zeiten Tod und Unheil bringen. Die kriegerische Tapferkeit ist daher geehrt selbst in ihrer Ueberspannung bei Coriolan, selbst in

ihrer Ruchlosigkeit bei Macbeth, selbst in ihrer Verbindung mit Usurpation bei Johann, mehr in ihrer Paarung mit heroischer Kaltblütigkeit bei Othello, mit Vaterlandsliebe bei Faulconbridge, mit jenem hohen Ehrbegriff bei Percy, mit Gottvertrauen und Maaß bei Heinrich V. Mannesehre und Tapferkeit ist bei Shakespeare einerlei Begriff, die Thatkraft vorzugsweise wie im Alterthum die männliche Tugend (virtus). Daher denn hat Shakespeare nirgends die Gegenstände, die unserer deutschen Dichtung immer so nahe lagen, behandelt: Empfindsamkeit und Sinnlichkeit in System oder in gewinnende Darstellung zu bringen, das isolirte Leben des Geistes und Gemüthes, die Bilder erdichteter und erkünstelter Empfindungen, die eingeschrumpften Gestalten des Stuben- und Treibhauslebens hat er zu schildern verschmäht, es sei denn als Zerrbilder, die den edelsten Zwecken des Lebens vorbeigehen. Ueberall weist er vielmehr auf die große Bühne des Lebens, und gibt dem Wirken für die Gattung und im Ganzen der Menschheit vor dem beschaulichen Leben, dem Alexandrischen Prinzip vor den Diogenischen den Preis, weil es größeren Ideen dient. Die Ansicht des thatsinnigen Engländers überbietet in dieser Beziehung (und auch Bacon ist darin mit Shakespeare einverstanden) sogar die Ansicht des Aristoteles, des Mannes des thatsinnigen Alterthums, der dem betrachtenden Leben vor dem thätigen den Rang einräumte. Das große Weltleben der Geschichte hatte für Shakespeare nicht zu viel Unruhe und feindliche

Bewegung, daß es ihn wie unseren Göthe getrieben hätte, sich in Wissenschaft und Natur davor zu retten; er hatte Interesse genug daran, über seiner Betrachtung nicht zu ermüden, Kraft genug, sich über seine Misstände zu erheben, Uebersicht genug, in seinen Misklängen den Einklang zu hören. Aus dieser Ansicht Shakespeare's von des Menschen Beruf zum thätigen Leben fließt endlich auch seine Abneigung gegen die Glückseligkeitslehren, die, nicht mit ausdrücklichen Worten, aber im ganzen Geiste des Timon vortrefflich ausgedrückt ist. Denn alle diese Lehren des Alterthums von dem höchsten Gute zielen auf das Privatgut, und nicht auf das Gemeingut, auf das Bacon wie Shakespeare den Menschen als auf das allein würdige Ziel seiner Thätigkeit hinweist. Den Einsiedler, der sich von den Dingen der Welt ganz abtrennt, würde Shakespeare so wenig wie Aristoteles und Bacon weder glücklich, noch nach diesem höchsten Begriffe vom Menschen auch nur einen Menschen nennen.

War der erste Eindruck, den Shakespeare aus der Betrachtnng der Bewegungen des Lebens zog, die Ueberzeugung von unserer Verpflichtung, die angeborene handelnde Kraft zu brauchen, so war der zweite, wie wir andeuteten, die Einsicht der Nothwendigkeit, daß diese Kraft durch Vernunft und Gewissen richtig gesteuert werden müsse. Es ist wohl nicht ohne Absicht geschehen, daß Shakespeare gerade den abscheulichsten seiner Charaktere, Jago und Edmund, die auffällig deutlichen Lehrstellen in den Mund gelegt hat: daß es in unserem freien Willen liege,

ob wir so oder so sein wollen, und daß es unthunlich ist, unsere Schlechtigkeit auf außer uns liegende Ursachen zu schieben; die fatalistische Ansicht, die des Menschen freien Willen bestreitet, leiht der Dichter nur dem Skeptiker, der mit jenen richtig steuernden Anlagen eben zerfallen ist. Die Sätze Jago's, nach denen uns die Vernunft gegeben ist, um Leidenschaft und Sinnlichkeit in uns im Zaum zu halten, sind ganz dieselben über den Gegensatz von Geist und Lust, die den Dichter persönlich in seinen Sonnetten und beschreibenden Gedichten so viel und oft beschäftigen; die freie Selbstbestimmung gälte ihm für die auszeichnende Gabe unserer Gattung; Geist und Gewissen sollen die Herrscher in dem Gemeinwesen unseres Inneren sein, die die Stürme des Blutes niederhalten; selbst ein Ungeheuer wie Richard muß diese Macht des Gewissens anerkennen, den Starken und Uebermüthigen zu zügeln, und selbst der Luftgeist Ariel ist fähig, mit der Kraft des Willens den flüchtigen Trieb zu meistern. Dieß mag trivial klingen; aber das Einfache ist stets das Wahre. Unser Schiller, der, mit eben so viel philosophischem und dichterischem Geiste als sittlichem Charakter ausgestattet, dem Probleme des menschlichen Daseins nachsann, kam auf keinen anderen Gesichtspunkt als diesen, daß, wie die ganze Menschheit zwischen Cultur und Natur auf- und abschwanke, so auch in dem einzelnen Menschen der Kampf zwischen Freiheit und Naturdrang und das Streben nach dessen Ausgleichung das Höchste sei, was uns bewege.

In diesem Sinne, sahen wir, sind die Kämpfe und Collisionen der dramatischen Handlungen bei Shakespeare alle entworfen; in diesem Geiste sprechen sich seine größeren oder geringeren Sympathien mit diesen oder jenen Charakterformen aus. Ihn reizt die schöne Natur der weiblichen Seele, der das Sittliche angeboren ist, in der jene gegnerischen Kräfte streitlos geeinigt sind. In Männern hat er diese instinktive Tugend, die gutartige Natur, in der die Ehrbarkeit mehr aus Einfalt stammt, selten oder gar nicht geschildert. Denn am höchsten gefiel ihm selbst in Frauen, vollends aber in Männern, die Sittenreinheit, die durch Kämpfe und Versuchungen durchgegangen ist, nicht die angewöhnte, sondern die grundsätzliche, nicht die instinctive, sondern die geprüfte Tugend, das Product der Ver-Vernunft und Willenskraft. Er hätte wie Aristoteles und Bacon die Tugend uns weder von Natur noch gegen die Natur angeboren geglaubt; angeboren ist uns nur die Anlage, sie anzunehmen, sie durch Sittigung oder Gewöhnung uns anzubilden. Er verachtete die Schule der Gewöhnung nicht, so wenig wie jene Philosophen thaten; er wußte, daß „Gewöhnung die Tugend erzeugen, daß sie das Gepräge der Natur verändern und den Teufel beugen und austreiben kann.“ Aber in höherem Werthe stand ihm die grundsätzliche Tugend, die sich mit Bewußtheit edle Lebenszwecke setzte. Denn solche Zwecke wirken auf die Veredlung der Seele nicht stückweise, sondern auf einmal, sie ziehen nicht einzelne Tugenden in uns groß, son-

dern machen uns voraufgelegt für Alle, sie bilden in uns jenes Selbst- und Würdegefühl aus, das die Heinrich und Posthumus für alle niederen Versuchungen unzugänglich macht. So hat für den Dichter auch die instinktive Tugend der Söhne Cymbeline's ihren Reiz, aber wie sie selber so strebt Shakespeare hinweg aus dem Naturstand, der kein Laster kennt, wie aus dem entgegengesetzten Zustand des dauernden Sündenfalls (einer Zeit wie Lear's), wo der Geist über den Trieb keine Gewalt hat, zu dem vernünftigen Bildungszustande, wo geprüfte und bewährte Tugend den Menschen über die Sünde hinweghebt und ihm ein goldnes Zeitalter schafft in seinem Gemüthe. Denn das Böse wird erst ganz überwunden sein, wenn es gekannt und von Angesicht gesehen, und die Lust, wenn ihr Sirenengesang bestanden ist; erst der „den die Welt erzogen und geprüft hat, ist ein vollkommener Mann."

Aus den Sätzen von den thätigen und steuernden Kräften in uns entwickelt sich von selbst die große Wahrheit, daß wenn Thätigkeit und Handeln allein dem Leben Stärke und Fülle gibt, das Maas allein den Reiz und die dauernde Frucht hinzuzugeben vermag. So natürlich es den alten Tragikern war, wenn sie, auf den Vorstellungen von dem Neide der Götter wurzelnd, der sich gegen das hochgethürmte Glück der Menschen rüstet, den Mittelstand und ein mäßiges Glück anpriesen, so natürlich war es Shakespeare, da er in seinen Tragödien überall mit den Folgen der überwachsenen Leidenschaft zu thun hat, das

sittliche Maas und die mittlere Lage und Stimmung der Seele als das glücklichste zu preisen, das dem Menschen zum Loose fällt. Diese Lehre durchdringt die Werke unsers Dichters ganz und gar, und sie ist der Art bei ihm, daß sie den Unterschied von Mitte und Halbheit überall aufs schärfste anschaulich macht, aus deren Verwechselung man in unseren Tagen oft verächtliche Einsprache thun hört gegen die uralte Weisheit, daß der Mittelweg der Beste sei. Und es ist ja freilich nur zu wahr, daß in der Praxis der Schwache, der für den Mann der Mitte gilt, aus dem Gleichgewichte Gleichgültigkeit und aus der Mitte ein Schaukeln zwischen Extremen macht; was aber Shakespeare lehrt, ist Energie im Maaße zu bewähren und in der Mitte nicht einen Ruhepunkt der Unthätigkeit zu suchen, sondern den nothwendigen Sammelpunkt der handelnden Kräfte. Er sieht das Gute nicht auf einer Steile und nicht im Abgrund, sondern auf dem ebenen Wege durchs Leben, und diesen führt er uns in einer unbekümmerten Sicherheit, die der Seele Vertrauen und Muth gibt. Er sucht die Mitte nicht in dem Unterdrücken der Kraft, die in der Leidenschaft liegt, sondern in ihrer Zähmung ins Joch der Arbeit, nicht in der Schwäche der Passivität, sondern im Zurathhalten der Kräfte, deren Gebrauch ja sein erstes Gesetz war. Was Halbheit ist, hat Shakespeare in jenem York gezeigt, was Maas und Mitte ist, in jenem Posthumus, der stark ist bis zum heroischen Zusammenfassen seiner leidenschaftlich bewegten Natur, und in seinem Hein-

rich, in dem die Mitte nicht Mittelmäßigkeit ist, sondern Bescheidung in Größe. Eben dieser Liebling unseres Dichters kennt die weise Erwägung am besten, die diesem Grundsatze des mäßigen Lebensgebrauches unterliegt: daß, wenn das, was gethan wird, nicht weise und besonnen gethan wird, die Thatkraft gefährdet ist, sich selber aufzureiben. Denn „heftige Feuer brennen bald aus"; „wer steilen Berg erklimmen will, hebt mit ruhigem Schritte an"; darum späht dieser Heinrich vorsichtig nach rechtlichen Motiven und sicherem Beginn seiner Großthaten, zu denen ihn zwar heißer Ehrgeiz spornt; nach einem sprechenden Bilde Bacon's: Argus vor dem Beschlusse der That und nach dem Beschlusse Briareus. Dieß ist derselbe Mann, der aus eben diesem mäßigen Sinne so klüglich sorgte, den Sinn der Heiterkeit nicht in sich abzustumpfen, der Thätigkeit das „süße Erholen" nicht zu versagen, dessen Mangel einen siechen Schwarm von Uebeln nach sich zieht, das stete Abarbeiten zu meiden, das „die raschen Lebensgeister im Gemüthe einkerkert, wie rastlos angestrengtes Wandern die Sehnenkraft des Reisenden ermüdet." Es ist derselbe Mann, der zwar leidenschaftlich geboren, doch seiner Leidenschaft Meister geworden ist, weniger von Natur wie Horatio, als durch Verdienst und Willenskraft; der durch die glückliche „Mischung der Elemente" zu dem festruhenden Schwerpunkte des sittlichen Wesens gelangte, der in Maas und Mitte gelegen ist und der vor allem falschen Gaukeln um die Extreme bewahrt. In

dieser Mitte haben Aristoteles und Bacon die Tugend gesucht, und nichts ist trostreicher, als mit diesen großen Männern einen Shakespeare hierin einig zu sehen, vollends in diesen Zeiten, wo auf den Fersen der Byron und Victor Hugo ein wüstes Geschlecht unter wüstem Geschrei als Panier die Lehre aufpflanzte, daß nichts im Menschen herrlicher sei als Leidenschaft und Begierde, was unserem Dichter das Zeichen der Thierheit war. Dieser Mann, der Geist und Leidenschaft hundertfältig mehr zu verschwenden hatte, als Hunderte der neuen Weltbekehrer, hat überall weise gemahnt, sie zu Rath zu halten, um sie zur That bereit zu haben; er wußte, ehe es die tausendfältige Erfahrung an den sprudelnden Geistern dieser Tage gelehrt hatte, daß „die Flamme, die den Trank zum Ueberschäumen schwellt, ihn nur scheinbar mehrend zerstäubt." An zahllosen Stellen seiner Werke ruft er daher von dem Unmaaße zurück, weil es „den süßesten Genuß in Bitterkeit wandelt", weil er Ueberladung in Fasten, zu große Freiheit in Einschränkung umschlagen, die Wildheit in Freude und Kummer sich selbst zerstören, jähe Eile ihr Ziel überrennen, übertriebenen Gram das Leben gefährden und übertriebenen Scherz auf den Scherzer zurückfallen sah. Er zeigte im Hamlet, wie zögernde Bedachtsamkeit und flüchtige Reizbarkeit irre führt im Handeln, im Coriolan, wie die höchsten Begabungen durch Ueberspannung in ihr Gegentheil umschlagen, in Angelo wie sich Unterdrückung der Sinne, in Antonius, wie sich Unterdrückung des Gei-

stes rächt, in Romeo wie Uebermaas der Liebe sich zerstört, in Timon wie Uebermaas des Hasses machtlos macht. Wie ganz durchdrungen Shakespeare von diesem Grundsatz weiser Mäßigung war, zeigt sich vielleicht am stärksten darin, daß er selbst den christlichen Gesetzen, die der menschlichen Natur eine Ueberspannung anmuthen, entgegen zu reden wagte; denn er billigte nicht, daß die Gränzen der Pflicht über die Absicht der Natur ausgedehnt werden. Er lehrte daher zwischen den christlichen und heidnischen Vorschriften der Feindesliebe und des Feindeshasses die weise und menschliche Mitte. Man soll „dem Feinde nicht den Ofen so glühend heizen, daß er uns selbst versenge"; man soll sich mit dem Reuigen großmüthig versöhnen, „weil man sonst für Erde und Himmel nicht tauge"; man soll vermeiden, sich Feinde zu machen, wohl aber soll man, wenn man sie hat, sich so benehmen, daß sie sich vor uns hüten mögen; man soll den Feinden furchtbar sein, aber „mehr durch die Kraft als durch deren Gebrauch". Daß es möglich sei, zu viel zu thun im Guten, ist eine nachdrucksvolle Lehre Shakespeare's in Worten und Beispielen, die sich dieser seiner ermäßigten Lehre von der Feindesliebe wohl anreiht. So verdirbt die übermäßige Freigebigkeit den Timon, während den Antonio die maasvolle in Ehren hält; der ächte Ehrgeiz, der Heinrich V. groß macht, stürzt den Percy, in dem er allzuhoch anschwillt. Uebertriebene Tugend bringt Angelo zu Fall; und wenn in dessen Umgebung das Uebermaas der Strafe sich schädlich erweist und die Sünde

nicht verhindern kann, so zeigt sich doch auch das gottähnlichste, was der Mensch besitzt, die Gnade, in ihrem Uebermaaße als eine Erzeugerin der Sünde.

Mit diesen letzten Sätzen hängt genau und innig die Ansicht zusammen, die uns aus Shakespeare sehr geläufig worden ist: daß an sich überhaupt nichts gut oder böse sei, daß nichts so schlechtes auf der Erde sich finde, das nicht sein Gutes habe, und nichts so gutes, das nicht in Misbrauch ausarten kann. Tugend misangewandt, heißt es dort in Romeo (2. p. 14), wird Laster und das Laster zuweilen durch Handlungsweise geadelt. So sahen wir Jessica die kindliche Pietät, und Desdemona die Wahrheit verletzen ohne Sünde; Isabelle übt Scheinsünde und Lorenzo fromme Täuschung ohne Bedenken; sie weichen von der geradlinigen Tugend ab, nicht weil sie der jesuitischen Moral folgten, daß der Zweck die Mittel heilige, sondern weil das geschärfteste Gewissen und Bewußtsein, Recht zu thun und Unrecht zu hindern, ihre Handlungen zweifellos richtig lenkt. So wechseln in Pisanio Treue und Falschheit nach der Lage der Dinge den Platz, aus demselben Gewissenssatze, daß, obgleich Dienstpflicht in seinem Gebote liegt, der Diener nicht jeden Dienst thun solle, sondern nur was gerecht ist. So wird die zu große Gewissenhaftigkeit selbst bei Hamlet nicht ein Laster, aber ein Fehler, und etwas Mangel daran bei Faulconbridge nicht eine Tugend, aber eine löbliche Eigenschaft, weil in der großen politischen Welt ein anderes Gesetz herrscht als in der

häuslichen und weil die Verhältnisse überall den Charakter der Handlungen verändern. In Shakespeare's Ansicht (und auch darin ist er einig mit Bacon und Aristoteles) gibt es kein positives Religions- oder Sittengesetz, das die Regel des sittlichen Handelns in stets gültige Vorschrift fassen könnte, die für alle Fälle passen; nicht das W a s allein, sondern auch das W i e entscheidet über den Werth der Handlungen; der handelnde Mensch hängt wie der Arzt und der Steuerer von Umständen und nicht blos von sich selbst und von bestimmten Regeln ab; wie die Politik so ist auch die Moral eine Materie, die so sehr in Verhältnisse, Lebensbedingungen und Beweggründe verwickelt ist, daß es unmöglich wird, sie in allentscheidende Grundsätze zu bringen, und daß in den mannichfaltigen Collisionen der Pflichten das Abwägen zwischen Mensch und Mensch, zwischen öffentlicher und Privatpflicht, zwischen Fall und Fall unumgänglich wird.

Wenn uns aber Shakespeare auf eine so leicht verfehlbare Mittellinie des Handelns zwischen Zuviel und Zuwenig hinweist, wenn er uns selbst überläßt, in den verschlungenen Verhältnissen des Lebens unseren Weg zu finden, verdient er dann ein so trefflicher sittlicher Lehrer und Führer durch die Welt zu heißen, wie wir ihn nennen? Wir glauben, daß er es gerade um dieses Verfahrens willen verdient. Die Linie des Geradehandelns ist nur Eine gegen unzählige krumme, sie zu finden ist schwer im Leben, wie es schwer ist, sie in der Lehre greifbar zu bestim-

men. Die Tugend ist eine Mitte, wie Aristoteles versinnlicht, nicht in Bezug auf eine Sache, sondern in Bezug auf uns selber, nicht objectiv bestimmbar wie die Mitte zwischen zwei Zahlen 2. und 10., sondern nur subjectiv zu bestimmen, wie zwischen dem der 2. Minen und dem der 10. Minen ißt, die richtige Mitte nicht ein für allemal 6. ist, weil dieß für einen Knaben zu viel, für einen Milon zu wenig wäre. Dieß Ziel der Mitte im Rechthandeln ist Eins und schwer zu treffen, das Fehlen ist unendlich und leicht. Diese Wahrheit nun zu verdecken, uns den Weg durch die Welt einfach darzustellen und uns über unsere Kräfte wie über unsere Aufgabe zu täuschen, ist nicht rathsam; am wenigsten für den Lehrer, der bildsame Menschen zu einer bewußten und grundsätzlichen Tugend anleiten will. Nur zu solchem Zwecke und zu solchen Menschen spricht aber Shakespeare. Es gibt die Klassen, für deren Sittlichkeit mit dem positiven Buchstaben der Religion und des Rechtsgesetzes am besten gesorgt ist; allein für diese sind Shakespeare's Schriften ohnehin unzugänglich; sie sind nur lesbar und verständlich für die Gebildeten, an die man fordern kann, daß sie sich den gesunden Lebenstact aneignen, und jenes Selbstgefühl, in dem die uns angeborenen lenkenden Kräfte des Gewissens und der Vernunft mit dem Willen zusammengebildet sind zur bewußten Ergreifung würdiger Lebenszwecke. Aber auch selbst für diese Gebildeten mag die Shakespeare'sche Lehre nicht immer gefahrlos sein. Wie sollte sie auch allein der kaum

erst angeführten Möglichkeit entgehen, daß auch aus dem Besten das Schlimmste entnommen, daß der duftendsten Blume, nach des Dichters eigenem Bilde, ein Gift entzogen werden kann? Die Bedingung aber, unter der seine Lehre gänzlich unschädlich ist, ist die, daß sie völlig und ganz und ohne jedes Ausscheiden und Theilen angenommen werde. Dann ist sie nicht allein gefahrlos, sondern auch unmisdeutbarer und untrüglicher, und darum eben vertrauenswürdiger, als irgend eine Sittenlehre sein kann. Denn nur dem Dichter ist es möglich, statt mit Worten mit Handlungen, statt mit kalter Doctrin mit lebendigem Beispiele, statt das Ohr das Auge zu belehren, die Folgen der Handlungen unerbittlich darzulegen, den unermeßlichen Kreis der weiten Lebenserfahrung uns compendiarisch und übersichtlich vorzulegen, die ungeheuren Bücher des Schicksals, wie Göthe von Shakespeare rühmt, vor uns aufzuschlagen, und dadurch mit einer Macht auf Geist und Seele zu wirken, Gewissen und Vernunft in einer Weise zu schärfen, die weit das Vermögen geistlicher Redner und philosophischer Schreiber überbietet.

Wir wollen an Einem großen Beispiele, das für Alle stehen kann, klar zu machen suchen, wie nothwendig es ist, Shakespeare's sittliche Lehre und sein sittliches Wesen im Ganzen zu fassen, wenn man nicht ganz auf falsche Fährte gerathen will, und wie leicht es ist, einen Theil aus ihm auszuheben, mit dem man sich von Absicht, Zweck und Natur des großen Meisters in gradem Gegensatze entfernt.

Die Lehre, daß nichts an und für sich gut ist, daß es keine Regel gibt, bei der man nicht auf Ausnahmen stößt, verleitet ungemein leicht zu dem freigeistigen Sprunge, aus der Ausnahme die Regel zu machen, was wesentlich die große Geschichte der geistigen und politischen Revolutionen unserer Tage ist. Diese mögliche Verkehrung der Shakespeare'schen Lehre wird noch bedeutend unterstützt durch die entschieden feindselige Haltung des Dichters gegen alle Convenienz; diese Richtung gegen das Willkührliche und Unverständige in den Zeitgebräuchen wird eben so leicht als eine Richtung gegen alles Bestehende gedeutet. Wer so wie Shakespeare gegen alle Blut- und Standesvorurtheile ankämpft, politische Glaubensregeln ablegt wie er, sich sträubt gegen die Häufung der Ehren auf verdienstlose Häupter, über die Schranken der Unebenbürtigkeit persönlich hinwegspringt, dem religiösen Wahne absagt und über Selbstmord, Zweikampf, ehrlich Begräbniß der Selbstmörder unbedenklich seine damals höchst ketzerischen Meinungen vorträgt; wer wie Er den verstocktesten Aristokraten (Coriolan) gegen Gebräuche und den Anwachs berghoher Irrthümer eifern läßt und der frommen Helena den Satz der Neuerungssucht in den Mund legt: daß etwas, weil es nie zuvor gewesen, darum nicht unmöglich sei, wer, sagen wir, so die Bresche des Fortschritts offen hält, wie Shakespeare, von dem könnte man leicht befürchten, daß er den Idealisten und Träumern dieser Tage in die Hand arbeite, die auf den letzten Satz gestützt auch das Unmög-

liche möglich machen, mit den Bergen des Irrthums auch die Höhen der Wahrheit umstürzen, die reizende Mannichfaltigkeit der Welt in einer allgemeinen Gleichung vertilgen und mit religiösem und politischem Vorurtheil auch Religion und Staat aus den Begriffen der Menschheit streichen wollen.

Aber freilich, wie ganz anders ist das Bild dieses Dichters, wenn man, statt eine solche Seite entstellend aus ihm auszuheben, ihn in seiner ganzen Natur betrachtet! Verderblich wie jene Lehre, daß an sich nichts gut oder schlecht sei, in den Händen der Schwärmer sein mag, die die Welt nicht kennen und nicht kennen wollen, sondern nach selbstgeschaffenen Wahnbildern umzugestalten streben, bei Shakespeare ist sie sehr unbedenklich, der diese Welt nicht allein kennt, sondern auch von ihren Uebelständen in seinem gesunden Herzen unverbittert ist, und der sie nicht besser verlangte, als die Menschen sie und sich selber machen wollen. In ihm ist die Einbildungskraft des Dichters mit dem nüchternen Verstande des Weltmannes, mit der Frische des Gemüths die Arbeit der Erfahrung, mit der Jugend des Herzens die Vernunft des Alters stets verbunden; dieß waren leider in der Zeit unserer deutschen Dichtungsblüthe unversöhnte Gegensätze, aber nicht so in Shakespeare! Die Autonomie und die Selbstsucht des Individuums wäre ihm ein Greuel gewesen, die starkgeistig alles Gesetz in Politik und Sitte anfeindet und sich über die Bande der Religion und des Staats hinwegsetzt, die seit Jahrtausenden

die Gesellschaft erhalten. Denn in seiner Ansicht würde die praktische Weisheit der Menschen kein höheres Ziel haben, als in die Gesellschaft die möglichste Natur und Freiheit zu tragen, aber eben darum die Naturgesetze der Gesellschaft heilig und unverletzlich zu halten, das Bestehende zu ehren, aber in sein vernünftiges Theil immer sichtend vorzudringen, die Natur über der Cultur nicht zu vergessen, aber auch die Cultur nicht über der Natur.

Wie partheilos unbefangen, wie abgethan von jedem Vorurtheile erscheint daher Shakespeare, trotz seiner anticonventionellen Tendenz, trotz seiner hohen Freiheit und Unabhängigkeit in allen Fragen des staatlich-gesellschaftlichen und religiösen Lebens, das dem Sturme der revolutionären Geister und Sitten am meisten ausgesetzt ist! Daß Shakespeare über religiöse Dinge frei und aufgeklärt dachte, kann einem aufmerksamen Leser seiner Schriften nicht zweifelhaft sein; es ist eine Eigenschaft, mit der er über die Engherzigkeit, die seinen heutigen Landsleuten in Religionssachen vielfach eigen ist, weit emporragt. Er war ein Mann von viel zu hellem Geiste, um selbst in einer Zeit, die dem groben Aberglauben nicht entwachsen war, auch nur dem feineren zu huldigen. Prophezeihungen fallen bei ihm unter das Gesetz der Natur und Wunder unter vernunftmäßige Gesichtspunkte, selbst im Munde seiner Priester. Mit Hölle und Teufel treibt er ein so muthwilliges Spiel, daß es selbst den heutigen Geistlichen ein Aergerniß ist, die Lanzelot's Hieb auf die christliche Propa-

ganda und überhaupt die profanirenden Anführungen der Schrift für den schlagenden Beweis von Shakespeare's Heidenthum ansehen. Es ist eigen, daß sein Mönch Lorenzo gerade die süße Milch der Philosophie darreicht und nicht die der Religion, so wie daß seine Anachoreten alle sehr weltliche praktische Leute sind. Es kann auffallen, daß sein frommer Richard und Heinrich VI. sehr schwache Leute und unerquickliche Charaktere sind. Es ist die Verzweiflung der Frommen unter seinen Verehrern, daß er alle seine Bösewichter ohne Zerknirschung, seine edleren Charaktere ohne Religionserbauung in den Tod schickt, daß das Requiem über Imogen von den Uebeln dieser Welt und nicht von der Herrlichkeit der künftigen spricht, daß der Mönch-Herzog Claudio mit der Nichtigkeit dieses Lebens und nicht mit der Aussicht auf das jenseitige tröstet, daß seine liebenden Paare in den Tod gehen ohne die Aussicht auf ein Wiedersehen, — außer gerade Antonius und Cleopatra, die Heiden und Wollüstlinge! Sollte man aus diesen Zügen nicht mit Recht schließen, daß Shakespeare religionslos wie Andere seiner dramatischen Zeitgenossen war? Aber Shakespeare war schon viel zu sehr Dichter, um den religiösen Glauben geringschätzen zu können; er war allerdings auf der andern Seite viel zu freidenkend, um irgend eine bestimmte Form religiöser Anschauung in seinen Dichtungen anders, denn als eine einzelne Seite im Menschen, als ein charakteristisches Attribut darzustellen. Er erscheint auch hier in der wunderbaren Mitte zwischen Engherzigkeit

und Extrem. Er war kein Fanatiker und kein Unchrist, kein Atheist und kein Mystiker, kein Brownist und kein Politiker, für edle Katholiken so eingenommen wie für brave Lutheraner; er zeichnete Heiden, Freigeister, Rationelle und Fromme, Brutus, Faulconbridge, Percy und Catharine, wenn sie sonst würdige Menschen waren, mit gleichem Wohlgefallen. Den obigen Zügen steht eine gleiche Reihe ganz entgegengesetzter gegenüber, die den Dichter immer in der gleichen Unbefangenheit zeigen, die wir überall an ihm auszeichnen mußten. Wenn er die biblischen Sprüche im Munde seiner Clowns harmlos verdrehen läßt, es war doch besser, als der finstere Gebrauch, den die Puritaner davon machten, denen er ihr schreckliches Bild in Richard III. vorhält, der seine Schurkereien in alte Fetzen der Schrift kleidet. Wenn er die Diener der Religion scharf anläßt, die mit Praktiken und Kniffen die weltlichen Dinge zu ihrem Gotte machen, so hat er doch auch Andere wie Carlisle in großes und erhabenes Licht gestellt. Wenn er die Frömmigkeit verachtet, die für die Welt schwach und stumpf macht, so hat er doch den Glauben und das Gottvertrauen, das starke Thaten wirkt, in Siward, in Posthumus, in Heinrich V. in den allerhöchsten Glanz gerückt. Wenn er Böse und Gute in Leidenschaft sterben läßt ohne Erinnerung an die Religion, so stirbt doch die fromme Catharine und der reuige Wolsey nicht ohne ihre Tröstungen. „Bereit und reif sein ist Alles" bei den edlen Hamlet und Edgar; die Worte sagen, daß auch Shakespeare seine Ueberzeugung

vor dem großen Räthsel der Zukunft gefangen gab und aus dem Glauben an Unsterblichkeit die gesündeste Folgerung zog, daß Alles auf den rechten Gebrauch dieses Lebens ankomme.

Und so wie hier im Religiösen Shakespeare nach dem humanen Grundsatze dachte, daß die wahre Freiheit sei, weder die eigene, noch aber auch die Freiheit des Andern zu beeinträchtigen, wie er großherzig und vielseitig jede ächte Ueberzeugung ehrte, wenn es auch nicht die seinige war, und einem herrschenden Bekenntnisse kräftig anhing, wenn er auch nicht alle seine Artikel begriff, so hielt er es ähnlich im Politischen. Sein Standpunkt war dem Staate gegenüber so frei menschlich, wie der Religion gegenüber. Er wollte nicht, daß des Menschen Freiheit in dem sittlichen Reiche, wo er sein eigner Herrscher ist, von dem Staate gefährdet werde. Im Conflicte politischer und moralischer Pflichten hat er in den Brutus, Faulconbridge und Salisbury unentschieden gelassen, welchen Er den Vorzug geben würde, d. h. er hat auch da die Menschen selbst zur Entscheidung genommen je nach ihrer Natur, und hat nur gewünscht, daß, wenn Brutus sich politisch entscheide, er auch politisch handle, und wenn Salisbury moralisch, daß er auch nicht unmoralisch Verrath und Bund mit Landesfeinden eingehe. An Pisanio und Hubert aber hat er gezeigt, daß man im Dienste von Herrn und Fürsten den Dienst Gottes vor Allen nicht verlernen solle. Wie hoch aber Shakespeare das freie Anrecht des Individuums angeschlagen hätte, nie wäre er der eitlen Weltbürgerei un-

serer Dichter des vorigen Jahrhunderts, viel weniger den utopischen Ideen von der Weltrepublik verfallen, die über die Bedingungen des Raumes hinwegheben wollen, und die auch in jenen Tagen nicht gerade ganz unbekannt waren. Sondern ihm galt das Wirken zum gemeinen Wohl so viel, daß er in diesem Zwecke den Tod und die Ehre mit gleichem Muthe wollte angesehen wissen; ihm waltete in der Seele und dem Wesen des Staats ein tief achtungswerthes Geheimniß, und seine Wirksamkeit schien ihm „so göttlicher Natur, daß Sprache und Feder sie nicht deuten können;“ er war darin ganz ein Sohn seines Volkes, daß ihm nichts höher stand, als das Vaterland und seine Macht und Ehre. Wie strahlt die Freude des Patriotismus aus seinem Muthwillen über die französischen Landesfeinde, aus seiner Darstellung der Volkshelden, des Bastards und Talbots und Percy's, aus seinem protestantischen Selbstgefühle dem Pabstthum gegenüber, aus seinem staatsmännischen Blick auf die Lage seines meerummauerten Eilands und auf das Element, in dem seine Größe lag! Und doch, wie weitblickend erscheint dann wieder sein historischer Instinkt, wenn man ihn die Natur der Völker und Zeiten ergreifen und verstehen sieht, weit davon entfernt, daß er einerlei politische Form über alle Verhältnisse gießen wollte! In welcher Unbefangenheit steht er in den römischen Stücken der demokratischen, der aristokratischen, der monarchischen Natur im Staate und im Menschen gegenüber! Schon Coleridge bemerkte, daß während sich unter Shakespeare's

Zeitgenossen bei Massinger republikanische Tendenzen nachweisen ließen und Beaumont und Fletcher das Princip des göttlichen Rechts übertrieben, Shakespeare durchaus kein bestimmtes poltisches Partheibekenntniß abgelegt habe. Er bewies in den Römerstücken, daß er für alle bestehenden Staatsformen Verständniß und Achtung hatte, aber für die Ausartung Aller nicht stumpf war. In diesen Stücken sprach Shakespeare einen so natürlichen und zugleich verständigen, ganz auf geschichtliche Anschauungen gegründeten politischen Freiheitssinn aus, wie er jenen Zeiten durchweg nicht eigen war, und wie er in allen Zeiten höchst selten getroffen werden wird. Hume wollte finden, daß bei Shakespeare von bürgerlicher Freiheit nie die Rede sei. Im Style moderner Kannegießerei allerdings nicht. Aber ein so mit demokratischen Grundsätzen getränktes Stück zu schreiben wie Cäsar, dem Tyrannen Heinrich VIII. Lectionen in den Mund zu legen gegen alle ungehörige Machtübung, in Richard II. das Recht der Unverletzlichkeit anzutasten, dieß hieß wohl von bürgerlicher Freiheit reden in einer Zeit, wo Jakob I. die Könige noch irdische Götter nannte. Aber freilich die Sprache der revolutionären Großrednerei hätte Shakespeare nicht reden können noch mögen, der die furchtbare Tragödie der York-Lancasterschen Umwälzungen so eindringlich dargestellt hatte. Man muß in Richard II. lesen, mit welchem Ernst er auf die Heilighaltung des Eigenthums, und im Troilus und Othello, mit welcher Strenge er auf der Hei-

lighaltung der Familie besteht, um zu begreifen, wie unendlich die Kluft ist, die Shakespearen von den politischen Freigeistern dieser Tage trennt, wo man in den civilisirtesten Landen Beides, Familie und Eigenthum, was selbst die Wilden in ihrer Gesellschaft schützen, mit allen Waffen der Vernunft und der Staatsgewalt vertheidigen muß. Wohl hat Shakespeare das Mitgefühl mit den niederen Klassen, die arm und verlassen stehen, und er läßt die Mächtigen der Erde, die der Armuth vergessen haben, vom eigenen Elend an sie erinnern, aber wohin die Gleichheit und der Wohlstand des Communismus führen würde, hat er in Cade's Revolution sehr anschaulich gemacht. Kein Mann hat stärker gegen Rang und Standesvorurtheile gefochten, als Shakespeare, aber wie sollte es eben diesem Freisinne gefallen, wenn die Vorurtheile der Reichen und Gebildeten sollten weggeräumt werden, nur damit Vortheil und Vorurtheil der Armen und Bildungslosen an die Stelle trete! Wie sollte dieser Mann, der so beredt auf die Wettbahn der Ehre lockt, es billigen, wenn man mit dem Rang, der Verdienststufe, der Auszeichnung jeden Trieb zum Großen tilgen, durch Wegräumung aller Abstufung „die Leiter aller hohen Plane schwankend machen" will? Soll wirklich keine erschlichene Ehre und falsche Macht mehr auf die Menschen drücken, wie sollte der Dichter die furchtbarste aller Gewalten, die Macht der Rohheit anerkennen? Vor dieser heute gepredigten Gleichheit sah er „Alles sich in Gewalt auflösen, die Gewalt in Willkühr, die Willkühr

in Begierde, die wie ein allgemeiner Wolf die Welt als Beute an sich reißen würde und zuletzt sich selbst verschlingen.“ Oder wenn dieß nicht das endliche Loos wäre, das der Menschheit aus dieser angestrebten Gleichheit zufiele, wenn Nationenliebe und ewiger Friede nicht jenes „Nichts“ der Unmöglichkeit wäre, das Alonso im „Sturme“ darüber ausspricht, sondern eine wirkliche Frucht dieser Gleichheitsbestrebungen sein sollte, so würde der Dichter mit dieser Zeit das Greisenalter und Ableben der Welt angekommen glauben, worin zu leben dem Thatsinnigen werthlos wäre.

So konservativ ist dieser freisinnige Poet in religiösen und politischen Dingen. Sieht man auf seinen persönlichen, sittlichen Charakter, geht man von seinen Lehren und Charakteristiken auf seine eigene Natur und Beispiel über, so findet man seinen Abstand noch größer von all der Frivolität, dem lügnerischen Dünkel, der kernlosen Mittelmäßigkeit, der eitlen Originalitätssucht, der wühlerischen Unzufriedenheit, die das Kennzeichen des heutigen Freisinnes sind, das Kennzeichen so Vieler, die Shakespeare's eifrigste Verehrer sind, obgleich er nicht ihr Vorbild, sondern ihr Gericht ist. Will man die Summe dieses Charakters ziehen, so würde in diesem Falle das einfachste Mittel das oben angegebene sein, die Sinnsprüche in seinen Werken auszuziehen und darunter die ins Auge zu fassen, die am häufigsten wiederkehren und auf das zurückschließen lassen, was ihn am tiefsten beschäftigt. Wer dieß thun will, der wird überrascht finden, daß die relative Mehrheit dieser

Stellen ganz denselben Charakter ausspricht, auf den wir am Schlusse des zweiten Bandes aus der Vergleichung mit Heinrich V. gekommen sind; aus der Betrachtung des Ganzen seiner Werke und deren allgemeinstem Eindruck und aus der Aufzählung dieser einzelsten Stellen springt das gleiche Ergebniß heraus, und das eine Verfahren ist die Probe des andern. Weit das reinste und schönste seiner sententiösen Weisheit gruppirt sich dann in zwei sich deckende Reihen, die bejahend und verneinend das Eine Grundwesen aussprechen, das auf der einen Seite gegen alle die Eitelkeiten des conventionellen Lebens, gegen allen nichtigen Schein und hohle Prahlerei, den schalen und oberflächlichen Gebrauch des Lebens herausgeht, auf der andern nach dem Wesen der Dinge, nach einfältiger Geradheit, nach Wahrheit und Bescheidung drängt. Nach jener Seite hin stehen die stechenden Witze gegen die leichte Jugend, die ihren Ernst auf Moden lenkt und ihre Treue wechselt mit der Tracht; gegen die Lieblinge des schalen Zeitalters, die süßen Herren des Hofs, denen Worthalten zum schlechten Tone gehört, deren Vorzüge im Händeküssen und Zähnestochern gelegen sind; gegen die Gecken, die wie ein Apothekerladen duften, gegen die ganze Unsitte, die die Wahrheit der Natur verbirgt, die Falschheit in Haar und Gesichtsfarbe; dann gegen die Schmeichler und Wohldiener, die den Hals wie Wetterhähne drehen, gegen das ganze Zeitalter, dem eine Redensart wie ein Handschuh ist; gegen die Selbstdünkligen, denen ihre Stimme wie

überirdische Musik tönt; gegen die spöttischen Geister, die nach dem schalen Gelächter der Thoren haschen und ebenso gegen die schweigsamen Orakel, die durch eitle Stille in den Geruch der Weisheit kommen wollen; gegen die Blasirtheit, die aus abgenutztem Verstand und Sitten stammt; gegen die Originalitätssucht von Sonderlingen und Renommisten; gegen die Diplomaten, die die gordischen Knoten der Politik wie ihr Knieband lösen, gegen die Politiker, die Gott hintergehen möchten. Aus dem Schatze von Stellen dieses Charakters, deren Ton von dem heitersten Humore bis zum bittersten Sarkasmus auf- und abwechselt, geht dieß Eine mit dem vollsten Eindruck auf uns über, daß dieß nicht ein Mann war, dem die Flunkerei und Eitelkeit der Welt am Herzen lag. Die gegensätzlichen Sprüche, die von allem was Name, Außenseite und Schein ist zur Sache, zum Wesen, zur Wahrheit zurückrufen, sind die ernsten und erhabenen Kehrseiten jener Polemik. Von jenen flachen Zeitsöhnen, der Jugend der Mode, kehrt sich sein Auge mit Wohlgefallen zu den Bastarden der Zeit, jenen derben Gesellen von rauher Außenseite, den ungeschliffenen Diamanten, wie Faulconbridge, und von den süßen Herren, die sich in Frauengunst hineinreimen, zu den gesunden unempfindsamen Jungen wie Orlando und Sebastian. Jenen Hofnaturen gegenüber, denen Wort und Treue ein Spott ist, wie nimmt er sich der getretenen Wahrheit an, wie treffend sieht er in der Wahrheit die einzige Wehr des Teufels zu spotten, wie ernst und schwer wird Sprache und

Ausdruck bei ihm, wenn er von aller Doppeltreue und Doppelschwüren zurückruft zu schlichter Wahrheit und einfältiger Treue, die von Künsten nichts weiß, wenn er über Alles und vor Allem mahnt, sich selber treu zu sein, weil daraus folgt, daß einer nicht falsch sein könne gegen irgend Wen. Wie warm spricht er gegen die Scheinwahrheit, die die schlaue Zeit anlege auch den Weisesten zu fangen! wie eindringlich und oft lehrt er, die Dinge nicht nach einem glänzenden Scheine, sondern nach ihrem inneren Werthe zu bemessen! Das ist ihm die Thorenmenge, die nach dem Scheine wählt und nicht ins Innere dringt, und wie die Schwalbe haust an der Außenwand, recht in der Kraft und Bahn des Ungefährs; und der ist ihm daher nicht ein Mann von Urtheil, der auf den Beifall dieser Menge hält. In seiner Abneigung gegen allen Schein und Unwahrheit liegt auch sein Eifer begründet gegen alle hohle Prahlerei und Selbstüberhebung, gegen den Stolz, der seine eigene Posaune ist, gegen die Eitlen, die sich anders preisen als durch die That, und dadurch die That im Preiße vernichten. Ihm sind vielmehr die ehrwürdig, die um einer guten That willen lieber den üblen Schein nicht scheuen; diese Selbstverleugnung hat er seinen frömmsten Frauen, Isabella und Helena, geliehen. Glanzlose Tugend und äußerste Bescheidung bei den rühmlichsten Vorzügen, das war was ihn reizte; die Resignation, die einem verdienten Preiße entsagt, das Selbstbewußtsein, das der äußeren Anerkennung nicht bedarf, schien ihm unter allen menschlichen Tu-

genden den höchsten Preis zu verdienen, oder richtiger das höchste Selbstgenügen zu bereiten; dieses Thun und Handeln um seiner selbst willen, ohne auf Lohn und Lob abzusehen, war ihm der große Gegensatz gegen das schale Treiben der Welt, das auf Eitelkeit, Schein und Einfalt steht. Und mit diesem Sinne fiel er nicht etwa, von seinen Grundsätzen abtrünnig, auf das Extrem des Coriolan; er hat neben dessen Wahrheitssinn und Verachtung von Beifall und Lohn zu sprechend den Stolz und die Selbstüberhebung des Verdienstes in Schatten geworfen, als daß man denken könnte, sein eigenes Selbstgefühl habe sich bis in diese Höhen verstiegen. Aus allen seinen Lehren und Darstellungen bricht vielmehr der Eindruck durch, daß der Dichter in seiner Persönlichkeit jene Bescheidung selbst besessen habe, die seine Ermahnung war, daß ihm das goldne Gemüth eigen war der geraden Männernatur von schlichter Beständigkeit, der er im Munde seines Heinrich den Vorzug allezeit geben heißt, daß in ihm ein Wahrheitsinn vorherrschte, den keine andere Eigenschaft überbot.

Muß diese Eigenschaft der einfach wahren Natur in diesem Dichter nicht noch unendlich im Preiße steigen, wenn man zugleich auf seine unermeßliche Vielseitigkeit sieht, in der er scheinbar auf alles zerstreut, wie jedes Eindrucks Beute erscheint? Aber diese scheinbar entgegengesetzten Seiten bedingen sich gerade Eine die andere; seine Vielseitigkeit beruht wesentlich auf seiner Unbefangenheit, und seine Unbefangenheit fällt wesentlich mit seinem Wahrheitsinne

zusammen. Nie hat ein Mensch den verschiedensten Seiten des Lebens so gleich offen gegenüber gestanden, nie hat Jemand die Gegenstände jeder Art so mit gleicher Stärke auf sich wirken lassen und so unbefangene und ächte, wahre Eindrücke davon hingenommen, um jedem Dinge sein Recht zu thun. Und eben dieß ist die Eigenschaft, die jeder Schüler in seiner Sphäre, was auch seine Befähigung sei, von diesem Meister lernen kann, und die er von ihm lernen muß, wenn er dem Lehrer Ehre machen und nicht Früchte aus der Schule davon tragen will, zu denen der Same in der That dort nicht gelegt worden ist. Lernt den Sinn für Wahrheit von diesem Dichter, „und spottet des Teufels!“ Der Einen großen Versuchung wenigstens, die seine Lehre und sein Beispiel allein schädlich machen kann, wird sein Jünger dann, aber auch nur dann, gewiß entgehen, der Versuchung, etwas in des Lehrers Mund zu legen, was er nicht gesagt hat, zu spalten, was er will ganz gelassen haben, mit einem Theil seiner Wahrheiten einen Misbrauch zu treiben, den die ganze Wahrheit, die er lehrte, verhüten mußte. Denn dann wird man vor Allem die große Kunst von ihm lernen, die mit einem guten Entschlusse nicht einmal so schwer zu erlernen, und in der Zeit, in der wir leben, am heilsamsten zu erlernen ist, die Kunst nämlich, alle Anmaßung zu verlernen, die herrschende Sucht, Gott in seinem Haushalte zu meistern, abzulegen, die Zustände der Welt nicht zu verachten und zu verwerfen, sondern zuerst zu verstehen, jedem Dinge, ehe

man d rüber urth ilt, gerecht zu werden, und so der Unbefangenheit und Vielseitigkeit des Urtheils näher zu kommen, die wir zuerst und zuletzt als Shakespeare's preislichste Eigenschaft nennen. Wir wollen nicht wiederholen, wie frei von allem sektirischen Geiste und allem partheiten Sinne er in der Religion jede Ueberzeugung, im Staate jede zeitgemäße Form, unter den Menschen jeden ganzen, sich selbst treuen Charakter, unter den Lebensberufen jeden der aus sich selbst einen Ernst machte, zu begreifen und in Ehren zu halten wußte. Er las in allen Zeiten, in allen Völkern, in allen Lebensverhältnissen, und gleichsam Alles in seiner eigenen Sprache und mit dem Sinne für jederlei Art und Natur. Die menschlichen Charakterformen waren ihm familiär von dem Halbgott bis zu dem verzerrten Sonderling, alle Neigungen und Berufe schien er aus eigner Erfahrung zu kennen; denn er ist was er will: ein tigerherziger Krieger und ein Kind, das harmlos spielt, ein Genius und ein Idiot, der menschlichen Stärke und Schwäche gleich kundig, das Haupt in den Wolken und die Füße auf der Erde. Daher haben die verschiedensten Menschen sich an ihm gefreut und ihn bestaunt, auch die von Natur ihm am fernsten lagen, denn jeder fand eine Seite in ihm, die zu ihm sprach; scheint ja kaum Etwas in der Menschheit zu sein, was in ihm nicht ein Analoges fände. Bei uns Deutschen haben die Nüchternsten wie Lichtenberg, und die Phantastischsten, wie unsere Romantiker, ihn gleichmäßig verehrt, die Meister haben ihn verzagend bewundert und

die Stümper haben ihn nachahmend zu überbieten gedacht. Nur was sich sektirisch in einseitigen Richtungen verrannt hat, das wird sich mit diesem Manne der Vielseitigkeit am schwersten vertragen: platonische Schwärmerei, kränkliche Empfindsamkeit, die Verstandesdürre eines Voltaire oder der Zelotismus der Religiosen, — die Gegner, die sich Jedermann wünschen mag. Sonst zwingt dieser Dichter mit seiner Allmacht Alles in seinen Anhang, denn er ist spielend Herr über alle unsere Gefühle, Seelenbewegungen und Gedanken, und Goethe stand fassungslos vor dieser Gewalt und Ruhe, und muthlos vor dieser Allseitigkeit, in der Shakespeare „die ganze Menschennatur nach allen Richtungen und in allen Höhen und Tiefen erschöpft hatte,“ und dadurch dem Nachkömmling, selbst diesem großen Geiste, die Lust benahm, mit seinen „unergründlichen und unerreichbaren Vortrefflichkeiten“ zu wetteifern. Dieselbe Vielseitigkeit aber, die seine Werke aussprechen, wird auch Shakespeare's Persönlichkeit eigen gewesen sein. Wir nannten sein Abbild seinen Heinrich, der gleich geschickt war für Genuß und Thätigkeit, für Scherz und Ernst, für Krieg und Friede, für Heftigkeit und Fassung, für Thorheit und erhabene Bestrebung; geeignet für jedes Geschäft und jede Gesellschaft zu rechter Zeit und am rechten Orte; ein König mit Königen und mit Bettlern ihres Gleichen, leutselig und stolz, selbstsüchtig und demüthig, in der Mannichfaltigkeit des Daseins vor Nichts ausbeugend, als vor der eintönigen Gewöhnung. So muß Shakespeare

gewesen sein. Seine Lieblingscharaktere sind immer die, die die widersprechendsten Eigenschaften vereinigen, ein Hamlet mit seiner reichen Begabung, ein Posthumus, der so stark und mild, eine Portia, die so fromm und willensstark, so weiblich entsagend und so thätig und rüstig ist. Und nichts scheint Shakespeare mehr entgegengesetzt, als die Figuren, in denen irgend eine Einseitigkeit vorsticht, ein Verstandesmensch wie Jago, ein Gefühlsmensch wie Cassio, und am weitesten von ihm ab liegt vielleicht jener rechthaberische Leontes, der in einseitiger Engherzigkeit aller Wahrheit verschlossen ist. Was wieder dieser Vielseitigkeit Shakespeare's ganz den Charakter des Zerstreuten, des Auseinanderfallens nimmt, was diesen oceanischen Geist, wie ihn Coleridge nannte, immer doch als Ein und dasselbe Element erscheinen läßt, was ihn πανυ und ὁλος zugleich macht, was seiner Allseitigkeit zugleich die größte Beschlossenheit und Ganzheit gibt, das ist jene Eigenthümlichkeit, die wir oft an ihm ausgezeichnet haben, nach der in ihm alle seine Vermögen so gleich gewogen und im schönsten Bunde vereinigt sind. Wie wir von intellectueller Seite fanden, daß Geist, Urtheil, Phantasie, Beschaulichkeit und praktischer Verstand, der seltenste Witz, der dem Entferntesten das Aehnliche absieht, und der größte Tiefsinn, der in den untersten Grund der Dinge bohrt, immer in Einklang sind, so ist es wieder mit seinen sittlichen Eigenschaften unter sich und in ihrem Verhalte zu den geistigen. Sein Herz ist von so frischem Schlage, wie sein

Kopf von gesunder Kraft, seine Empfindung so ächt und tief, wie sein Urtheil reich und geprüft, seine Neigung mit seinem Willen, sein sittliches Bestreben mit seiner Einsicht so sehr in Harmonie, daß, wie von ästhetischer Seite das Ideale und Schöne in seiner Kunst mit der Wahrheit seiner sinnlichen und geistigen Anschauung zusammenfiel, so auch von ethischer Seite das Gute und Sittliche mit eben dieser Wahrheit zusammentrifft, so daß im erhöhten Maaße immer wieder derselbe Eine, ganze, normale Mensch heraustritt, dessen Besonderheit, wie Hudson sagte, in dem Mangel an Besonderheiten, in seiner generischen Eigenschaft, in der vereinigten Vollkommenheit und Gleichgewogenheit seiner Kräfte liegt. Für die traurigen Opfer, die bei uns täglich der Einseitigkeit, dem Eigensinne, der Eigenrichtigkeit fallen, ist Shakespeare ein Gegensatz von dem allerhöchsten Werthe; der die menschlichen Gaben und Kräfte zu scheiden und einseitig abzutrennen ganz außer Stande gewesen wäre; der in seiner Kunst das Ideale nicht kannte, das mit dem Wirklichen unversöhnlich war, das Schöne verschmähte, das vom Guten absehen wollte, und die Wahrheit von sich wies, die dem Schönen und Guten widersprach. So daß die vollständigste Charakteristik des Dichters und seiner Dichtung, ihrer Vielseitigkeit und ihrer Einheit, vielleicht in folgenden Versen gelegen ist, die in seinem 105. Sonnette in einer engeren Beziehung gesagt sind, aber in dieser weitesten verstanden werden können:

Schön, gut und wahr ist all mein Gegenstand,
schön, gut und wahr in mannichfalt'gem Kleide!
Dreieinger Stoff von wunderbarer Weite,
der meiner Dichtung vollen Kreis umspannt!

In Kraft der seltenen Verbindung der Universalität, der wir Deutschen uns gern rühmen, mit der Totalität, die des Engländers Natur ist, steht Shakespeare vermittlend zwischen beiden Nationen und ist für Beide ein gleich großes Beispiel und Muster, für jedes Volk von einer andern Seite, weil er besitzt, was da und dort einen Mangel der Volksnatur ausdrückt. Uns Deutschen imponirt er von der Seite seiner Totalität, mit der er unsere gesammte Dichtung in tiefen Schatten wirft. Was Shakespeare's Werken wohl am meisten diesen Charakter der Beschlossenheit verleiht, ist die der thätigen Seite des Lebens zugekehrte Natur des Dichters. Diese Natur war es, die Bacon wie Shakespeare an ihre Zeit und Nation fesselte; und dieß war es wieder, was ihnen für ihre wissenschaftliche und künstlerische Thätigkeit bestimmte, ja praktische Ziele und Zwecke vorsetzte. Der Mangel solcher faßlicher Ziele, die in naheliegenden nationalen Verhältnissen begründet gewesen wären, hat unsere ganze deutsche Dichtung der letzten hundert Jahre zerfahren und haltlos gemacht; unsere Dichter fanden kein geschlossenes Staatswesen und Volksthum, keine herrschende Geschmacksrichtung und Dichtungsart vor; jeder strebte daher die Kunst und das Leben, da ihn eine fertige reale Existenz der Nation nicht in bestimmte Bahnen

lenkte, nach eigenen Idealen erst zu schaffen und zu begründen; über diesen weiten Bestrebungen entging der nahe liegende Erfolg; und unser größter Dichter gestand, daß er nur gewußt habe was er gewollt und gesollt, aber, getheilt und zerstreut, in Nichts das eigentliche Ziel erreicht, und nur bei den Werken anderer Meister sich befriedigt gefunden habe mit dem, was sie gethan. Es ist daher erklärlich, daß die Nation, zwar mit so ungeheueren Massen dichterischer Erzeugnisse gesegnet, immer einen Mangel unbefriedigt empfand, den sie sich mit Shakespeare's Werken ersetzte, und daß sie den ehrgeizigen Glauben unterhält, es stehe in der Geschichte ihrer Dichtung der Mann noch aus, der unser deutscher Shakespeare heißen werde. Freuen wir uns indessen an dem englischen Shakespeare in unverkümmerter Freude, auch auf die Gefahr hin, daß ihm ein deutscher nicht folgen werde. Lernen wir, selbst als Nation, die Bescheidung von ihm, uns nicht darüber zu grämen, daß ein Fremder — ist er ja doch wenigstens unseres Stammes — unserer eigenen Dichtung den Preis abgewinnt; ringen wir mit den Britten dagegen um den Ruhm, ihn zu verstehen und ihn dadurch bei uns einzubürgern. Wir müssen es ohne Neid und Eifersucht bekennen: dieser Dichter ist von allen Erbfehlern deutscher Poesie ganz frei, und besitzt daneben Tugenden, die die deutsche Poesie niemals besessen hat. Wie taumelte unsere Dichtung im vorigen Jahrhundert zwischen den Extremen einer kränkelnden Empfindsamkeit und Weiche und einer starkgeistigen —

Kraftgenialität, sagte man damals, und sollte angetäuschte Kraft und Naturrohheit sagen, hin und her; von diesen sonderbaren Auswüchsen, von denen unsere größten Meister nicht ganz frei blieben, ist nur von der Einen Seite her eine Spur in Einem Shakespeare'schen (übrigens zweifelhaften) Jugendwerke. Wie wechselte unsere Dichtung zwischen einem wunderlichen Haschen nach Originalität auf der einen Seite und nach der allfertigen Nachahmung der Originale aller Zeiten und Völker auf der andern; unsere namhaftesten Männer haben ein Verhältniß zu irgend einer Culturperiode gehabt, Klopstock zum Nordischen und Orientalischen, Wieland zum Byzantinisch-ritterlichen, Göthe abwechselnd da und dorthin; vor diesen Absprüngen war Shakespeare und die englische Bühne durch das nationale Leben um sie her gänzlich bewahrt. Unsere Dichtung hat im Anfang ihrer Wiedergeburt im vorigen Jahrhundert und hat noch ganz zuletzt immer an einer Neigung zu allen möglichen, natürlichen und gezwungenen Ueberschwenglichkeiten gekrankt, aber Shakespeare kannte nichts von diesen trunkenen Leidenschaften, die sich unsere Poeten andichten; nichts von den geistigen Schwächen, die sie zu Sonderbarkeiten aller Art, zu Unsinn und Wahnwitz führen; nichts von den quälenden Problemen der Bildung und Wissenschaft, die unsere Dichtung so lehrhaft, so abstract, so tendentiär gemacht haben; nichts von der Pein eines unbefriedigten Wissens und ungemessener Empfindungen, die die trefflichsten Geister bei uns aufregte; nichts von dem

unversöhnlichen Stoße des Ideals auf das wirkliche Leben, der die schönsten Talente bei uns umwarf. Er hatte den Kampf der skeptischen Jahre so gut durchzumachen wie Einer, dafür ist sein Hamlet wohl Bürge; aber seine gesunde Natur gefiel sich nicht, wie so viele bei uns, in der freiwilligen Niederlage in diesem Kampfe; er war schon im Jünglingsalter ein Mann, und seine Dichtung hat daher nichts von dem jugendlichen Charakter an sich, den die unsere kaum in ihren besten Erzeugnissen ablegt; er schrieb für Männer und ist nur Männern ganz verständlich. Wie sehr er sich im Geiste unserer deutschen Dichtung von den eitlen Conventionen des Lebens frei zu machen strebte, nirgends sieht man ihn auch nur versucht, das Kind mit dem Bade zu verschütten und, was bei uns herkömmlich ist, die Experimente eines ideellen Gedankenspiels auf gutes Glück in das wirkliche Leben hineinzutragen. Wie sehr er sich aus den Schranken engherziger Nationalität zu allgemeiner Menschlichkeit bildete, verächtlich wären ihm die weltbürgerlichen Grundsätze gewesen, die die Ersten unseres Volkes bekannten. Er hatte Staatssinn und Vaterlandssinn in der Geschichte gelernt, dem würdigsten Studium der Dichter, das allein die Unseren, mit der Einen Ausnahme von Schiller, liegen ließen, auf deren Gebiete Shakespeare dagegen gleichsam Alles leistete, was Bacon von dem Historiker selbst verlangt: er zieht den Geist in die Vergangenheit zurück und macht ihn gleichsam alt, er erforscht die Bewegungen der Zeiten, die Charaktere der

Personen, die Unsicherheit der Rathschläge, den Lauf der Handlungen, das Innere der Vorwände und die Geheimnisse der Regierungen, und macht sie anschaulich mit Freimuth und Treue. Hält man Shakespeare einzeln gegen die vorragendsten unserer Dichter, so mag man auch hier sagen, die höchsten Prädikate derselben treffen auf ihn zu, aber ihre Fehler und Einseitigkeiten hat er vermieden. Wie Klopstock zuerst unsere Dichtung durch seine persönliche Haltung adelte, so darf man es von Shakespeare wohl in Beziehung auf die dramatische Poesie in England sagen; Schiller nannte Klopstock den Dichter der Würde, denn er erhob die poetische Sprache, er hielt auf den engsten Verband der Dichtung mit der Sittlichkeit und gab dem Geiste allezeit zu schaffen; das Alles gilt auch von Shakespeare, aber er hat sich nicht in die religiösen Ueberspannungen Klopstock's verloren, noch auch überspannt er anstrengend den Geist wie dieser, sondern hält ihn in stetiger Frische und Kraft. Wielanden nannte Schiller im Gegensatz zu Klopstock den Dichter der Anmuth. Shakespeare ist das neben dem Dichter der Würde zugleich. Aber nie erschlafft er wie Wieland weder den Geist noch die sittliche Kraft. Er hat nirgends, wie dieser nicht selten gethan, den leeren Strunk des Lasters überblümt und der Häßlichkeit des Bösen den Grazienschleier übergeworfen, er hat das Schmutzige und Niedere, wo er es in wohlfeile Gefäße legt, nicht eben in anziehende Gefäße gelegt, und wo in anziehende, da hat er es nicht leicht käuflich gemacht; sein Muthwille ist in

solchen Witz gekleidet, dem der lüsterne Näscher nicht gewachsen ist; und wer Boccaccio's oder Wieland's Werke nach solcher Beute durchsucht, der wird nie Shakespeare's Werke lesen. Wieland ist in unserem Dichterkreise auch der Dichter der Mitte, wie wir von Shakespeare aussagen. Aber Shakespeare wechselte nie so wie Wieland zwischen Schwärmerei und Nüchternheit, zwischen Naturalismus und Epicuräismus, sondern er hielt auf dem Punkte der Mitte zwischen diesen Einseitigkeiten fest; und nicht fand er wie Wieland Alles im Menschen zum Werkzeug des Vergnügens geschaffen, sondern zum Werkzeug der Thätigkeit. Von dieser Seite war Lessing's Charakter dem Shakespeare'schen am nächsten, auch von Seiten seiner ganz männlichen Richtung; aber Lessing war für Wissenschaft und Kritik geboren und ihm fehlte die dichterische ἀκμη, die Shakespeare's reichstes Besitzthum war. Stellt man Shakespeare neben Schiller und Göthe, so sieht man leicht, wie er in sittlichen und geistigen Beziehungen beider Naturen zusammenfaßt in sich allein. Wir greifen aus zahllosen Punkten der Vergleichung auf gutes Glück nur einige wenige heraus. Mit Göthe's vielumfassender Menschenkenntniß verband Shakespeare Schiller's unerschütterliche Menschenachtung, die Göthe verlernte. Göthe verlernte sie im einzelnen Umgange, in einem zerstreuten Leben von vielfach kleiner Thätigkeit, in seiner Abneigung und Unkenntniß der großen Welt der Politik und Geschichte; in dieser Welt bewegte sich gerade Shakespeare

und fühlte sich in ihr wohl, und erhielt sich in ihr seine Menschenachtung, weil da immer, selbst in Göthe's Ansicht, ein großes Wesen wirkt, wo die Menschheit vereinigt arbeitet. Shakespeare reißt uns daher immer zu den Höhen des thätigen Lebens, in Schiller's Geiste, hinan, die Göthe immer mehr aus den Augen verlor, je näher er uns den Höhen der Bildung zuzuführen strebte. Wenn sich aus Göthe's vielseitiger Beschäftigung und seinem allgemeinen Interesse an allen Dingen ein umfassender Geist bildete, so aus Shakespeare's Interesse an der thätigen Welt, sollte man glauben, zu gleicher Zeit ein Charakter. Wenn Schiller's moralische Würde auch dem Achtung abnöthigt, der ihn als Dichter weniger liebt, und Göthe's Anmuth auch dem Liebe entlockt, der ihn sittlich weniger hochachtet, so ist man bei Shakespeare in dem glücklichen Falle, stets zugleich achten und lieben zu können, ja zu müssen. Göthe selbst hat die höchste Spitze des Gegensatzes zwischen sich und Schiller so bezeichnet: Schillern habe die Idee der Freiheit bewegt, er aber sei auf der Seite der Natur gestanden; dieser Gegensatz ist in Shakespeare nicht zu finden. Er macht Göthen gegenüber den Eindruck der Freiheit, gegen Schiller den der Natur, aber auch umgekehrt selbst Göthe gegenüber den Eindruck der Natur und gegen Schiller den der Freiheit; eben so sehr ein Bild gegebener Vollkommenheiten wie freier geistiger Schaffung, begünstigt von der Natur wie Göthe, und ihre Gunst mit freiem Bestreben heimzahlend wie Schiller. Schiller nannte

das vollkommene Werk der Cultur: das sinnliche Vermögen in die reichste Berührung mit der Welt zu setzen und seine Empfänglichkeit aufs Höchste zu steigern, und das geistige Vermögen unabhängig und selbständig zu erhalten, und seine Activität und bestimmende Kraft möglichst zu erhöhen: dieß ist ganz eigentlich die Charakteristik des Shakespeare'schen Geistes. Er hat uns zugleich wie Göthe den Umfang der receptiven Natur und wie Schiller die Kraft des productiven Geistes gelehrt. Er hat weder, wie Schiller Göthen vorwarf, die Gaben der Natur versäumt in ächten Besitz des Geistes zu verwandeln, noch wie Göthe Schillern Schuld gab, den Instinkt durch die Thätigkeit des Geistes in Gefahr gebracht. Die Natur hatte ihn köstlich ausgestattet, aber er wucherte mit dem Pfunde, das sie ihm geliehen, und diesen Erwerb durfte er sein Eigenthum nennen; Göthen war die Dichtung, wie sie Schiller betrieb, schon eine zu ernste Beschäftigung, aber Shakespeare trieb sie in noch viel größerer Anstrengung als Beide. Kein Wunder daher, wenn Göthe vor den Leistungen dieses Meisters befriedigt stand wie nicht vor den eignen Werken und wenn er an ihm verehrend hinaufblickte, „wie auf ein Wesen höherer Art;" ein größeres Zeugniß ist einem Genius nie gegeben worden, als daß der größte Dichter, der Shakespeare in drei Jahrhunderten gefolgt ist, von ihm sagte, er fürchte an ihm zu Grunde zu gehen. So ist es denn kein Wunder, daß Shakespeare mit so großer Macht nach Deutschland herüber=

wirkte, daß er trotz dem Abstand der Zeiten die Wirkungen der mit uns lebenden Dichter überboten, daß er bei den Unbefangenen die nationale Eifersucht überwunden hat und in der Schätzung selbst über unsere Lieblinge, deren Größe und Bedeutung die Nation wahrlich in keiner Weise verkannt hat, hinausgetreten ist. Auch in den Anfängen dieser denkwürdigen Einflüsse Shakespeare's auf Deutschland steht er mit Homer auf Einer Linie. Beide haben den besseren Tag unserer Dichtung erst heraufbeschworen und Beide unseren größten Meistern, den Lessing, Göthe und Schiller die stärksten und fortwirkendsten Impulse gegeben. Seit diesen Zeiten haben Shakespeare's Werke vom Westen Amerikas bis in den Osten Europas immer größere Eroberungen in dem germanischen Stamme gemacht. Denn diesem Stamme gehört er eigen kraft seiner generellen Natur, die ihn nie von nationaler Seite als einen verstockten Engländer, von religiöser Seite nirgends als einen beschränkten Mann der Confession, von Seiten seines dichterischen Geschmacks keineswegs als einen einseitigen Sachsen zeigt. Nur in den vermischten Nationen, wo die engen nationalen Conventionen der Kunst, weit mehr aber das katholische Bekenntniß und was damit zusammenhängt, Shakespeare's Werken den Zugaug erschwert, stockt seine Verbreitung. Diese Beschränkung auf den germanischen Stamm ist aber nicht ein Zeichen der Beschränktheit des Dichters oder einer allzugroßen Besonderheit seines Kunstideals. Die Natur der Zeiten und

Völker ist wohl der Art, daß sie sich in ihren Geisteswerken einander ausschließen; auch Homer ist durch **1000** Jahre des Mittelalters unbekannt gewesen und Calderon und Dante sind nicht weiter nördlich gedrungen, als Shakespeare nach Süden. Der germanische Stamm aber ist an Geist und Körper groß genug, um seinen Geschmack dem südlichen und antiken selbständig gegenüber stellen zu dürfen, und seine Bildung hat noch eine so unermeßliche Aussicht auf Ausbreitung und Dauer, daß auf alle Fälle unserem Shakespeare kein geringeres Loos der Wirksamkeit zugemessen ist, als den größten Dichtern unter Griechen und Romanen.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Gervinus, Georg Gottfried,

Shakespeare

Bd.: Vierter Band

Leipzig 1850